Nie obcinać!

# HANDBUCH
DER
# KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Professor Dr. **E. Diez**-Wien; Dr. **W. Drost**-Köln; Professor Dr. **K. Escher**-Zürich; Hauptkonservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Dr. **F. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

AV

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# DIE ITALIENISCHE PLASTIK DES QUATTROCENTO

VON

DR. PAUL SCHUBRING
PROFESSOR AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE HANNOVER



NEUNTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND



ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

# E I N L E I T U N G

## 1. Allgemeine Arbeitsbedingungen

Die italienische Plastik des Quattrocento steht wie die Bildnerei der gotischen Epoche zunächst im Dienst der Architektur. Diese stellt das Haus hin, das nun zu schmücken ist. Namentlich die großen kirchlichen Gebäude, die Dome und Baptisterien, die Ordenskirchen und Vescovaden, die Hospitäler und Waisenhäuser bieten große Aufgaben. In gesunder Konkurrenz suchen die frisch aufstrebenden Städte Toscanas sich in ihren Domen zu überbieten; zur Pracht der Raumgedanken kommt die Fülle und Kostbarkeit des bildnerischen Schmuckes. Die Bauhütten bilden zugleich die Organisation der Bildhauer; die Zünfte der Steinmetzen und Maler entwickeln sich mit den von jenen errichteten Bauten. Im Schatten der Kathedralen wachsen die jungen Talente heran und lernen an festumrissenen, immer wiederkehrenden, meist dekorativen Aufgaben zunächst einmal das Handwerk, dann Feinheit und Geschmack. Früh tritt der junge Bursche in die Lehre und hilft schon mit zwölf Jahren als garzone dem Meister im weißen Kittel. Im Staub der Steine geht seine Jugend, oft sein Leben hin; der Marmor ist sein eigentlicher Lehrer, Erfahrung und Enttäuschung schulen ihn. Gewiß ist solch eine Ausbildung einseitig; wir merken an vielen Unterschriften, daß die Künstler in der Orthographie nicht firm waren und viele konnten wohl überhaupt nicht lesen. Humanistisch gebildete Künstler, wie Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Botticelli, Leonardo sind kostbare Ausnahmen. Es ist aber erstaunlich, wie eifrig trotzdem alle diese Formenden an dem Geistesleben ihrer Tage teilnahmen und dank jener allgemeinen Wachheit, die den Italiener aller Stände auch heute noch auszeichnet, auch die Rariora begriffen und nachformten. Wichtiger freilich als die humanistische Geisteswelt war und blieb diesen Männern das Handwerk, die saubere, vollendete Arbeit des Meißels und des Gusses. Das Gesamtniveau war so hoch, daß auch Unselbständige eine gewisse Linie halten konnten und halten mußten. Daraus erklärt sich die fabelhafte Sicherheit und sinnvolle Einordnung aller Leistungen. Etwas wirklich Geschmackloses ist kaum zu finden. Das Publikum verfolgte alle Arbeiten mit leidenschaftlicher Kritik; lieber eine ungerechte, als gar keine, sagte Donatello, als er vor den Lobhudeleien der Paduaner nach Florenz zurückflüchtete. Die Vollendung einer Statue war ein Ereignis der ganzen Stadt; wie leidenschaftlich wird in Florenz über Donatellos Marcus, über die Aufstellung von Michelangelos David debattiert! Hier trat der seltene Fall ein, daß das Werk nicht für den ursprünglich geplanten Platz paßte. Die Regel war durchaus, daß für eine bestimmte Stelle eine bestimmte Arbeit in Auftrag gegeben wurde. Das ist das Prinzip der ganzen Renaissancekunst; zuerst das Bedürfnis, dann der Auftrag. Infolgedessen ist jedes Bild, jede Statue, jedes Relief in ganz persönlichen Beziehungen verankert und mit ihnen gesättigt. Nur wenn man diese sich bei versprengten Stücken

wieder klar macht, versteht man ihre persönliche Sprache. In dem Holland des 17. Jahrhunderts war es umgekehrt; da sollte das Angebot die Nachfrage locken — infolgedessen wurden lauter unpersönliche Bilder gemalt, die sowohl für einen Grafen wie für einen Blumenzüchter paßten und daher ohne Unterströmung und Anspielung bleiben mußten. In Italien wurden nur Dinge hergestellt, die eine bestimmte Lücke ausfüllen, eine noch leere Nische besetzen, eine bis dahin kahle Wand beleben sollten. Hierauf beruht der Wert aller Provenienznotizen. Es ist ein Unterschied, ob ein Madonnenbild für eine Dorfkirche gemalt wurde, vor dem dann ein Bauer schluchzt, dem seine Ernte verhagelt war, oder ob es für das Schlafzimmer einer Gentildonna bestimmt war, die morgens ihr Gebet zur himmlischen Frau mit der Bitte um Schutz für Gatten und Sohn flüsterte.

Alle Aufträge lauteten sehr bestimmt und wurden oft bis in die kleinsten Details schriftlich festgelegt; der eigenwillige Künstler mußte manches Mal mit seiner Leistung enttäuscht abziehen, auch gab es Prozesse und Schiedsurteile aller Art. Kein Künstler hat aber geklagt, daß dadurch sein Genius gefesselt worden sei. Denn jeder feste Auftrag gibt erwünschten Halt, gibt Grenze und Festigkeit. So bescheiden auch meist die soziale Stellung der Künstler war — Donatello lief noch als Siebzigjähriger in einem verschlissenen Rock umher — so war doch das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber durchaus von Vertrauen und Gleichberechtigung getragen. Man kannte keine strenge Trennung der Kasten; das auf den Straßen sich abspielende Leben führte Arm und Reich bei den Festen und Prozessionen und auch am Alltag zusammen. Die Schärfe der Anschauung, auf der die ganze Quattrocentokunst ruht, ist zum Teil durch den Rhythmus des öffentlichen Straßenlebens bedingt worden.

Neben den Aufträgen der Kirchen und Klöster traten die profanen Arbeiten wesentlich zurück. Gewiß, überall gab es ein Rathaus, das sein Stadtwappen und seine Marmorbänke brauchte; überall gab es heiße Plätze und durstige Menschen, die einen Brunnen verlangten und in vielen Rusticapalästen wurden Wappen, Tröge und Statuen begehrt. Aber das Beste und Meiste wurde doch für das Gotteshaus gemacht und auch die Stadt beteiligte sich gern an diesem Schmuck. Nicht mit Unrecht nennen wir heute fast jede Kirche Italiens ein kleines Museum. Wieviel frommer Eifer gehörte aber dazu, um in vielen Jahrzehnten die leeren Räume so reich zu füllen! Das Quattrocento hat hauptsächlich das innere Inventar hergestellt: Altartisch, Tabernakel, Kanzel, Gräber, Taufstein und Patronstatue — das sind die immer wiederkehrenden Aufträge. Dazu kommen bei den reicheren Pieven Bronzetüren und ein seltenes Gestühl in Intarsia oder Schnitzwerk, Silberstatuen für den Altar und Marmorpavimente in Sgraffito.

## 2. Material

In dem entforsteten Italien tritt an Stelle des Holzes der Stein als Hauptmaterial. Marmor und Travertin, Tuff und Kalkstein, pietra viva und pietra di macigno brechen in den Felsengebirgen von Carrara und Istrien, von Praeneste und Belluno. Der frisch gebrochene Tuff läßt sich leicht schneiden; aber auch der junge Marmor ist noch nicht spröde. Dazu kommen die kostbaren, farbigen, geflammten Marmore, marmore africano, arlecchino, brocatello, pavonazzo, cipolazzo, fior di persico, giallo antico, serpentino usw. Die Renaissanceplastik hat von dem Vorrecht, Steinsorten zu mischen, unbedenklichen Gebrauch gemacht. Diese herzhafte Skrupellosigkeit ist ein Symptom für die Frische und Jugendlichkeit ihres Empfindens.

Einem verzärtelten Geschmack ist die Mischung in der portugiesischen Kapelle in S. Miniato bei Florenz zu bunt; er verlangt „abgedämpfteres", „einheitlicheres". Wer so empfindet, kehrt am besten Italien den Rücken; denn da herrscht fast überall frische, klare Durstimmung. Bei jeder gesunden Produktion ist zunächst das Material an und für sich verehrungswürdig.

Kostbarer noch als Stein ist die Bronze. Ihr Guß blieb ein Studium, in dem Florenz später Meister wurde als Siena und Venedig. Mit Unerschrockenheit ging man an den Großguß. Ghibertis, Donatellos und Filaretes Türen, Donatellos Paduaner Madonna, sein Gattamelata und seine Judith sind die kühnsten Leistungen. Bei kostbaren Inventarstücken wird wohl eine Verbindung von Stein, Bronze und Email gesucht, z. B. am Sieneser Taufbecken Quercias. Mit gesättigter Schwere hängen die Bronzestricke an Verrocchios Medicigrab, im gedrehten Tau das Gefühl höchster Restriktion verbreitend. Die Verbindung von Stein und Bronze fügt das Glatte zum Stumpfen, das Dunkle zum Hellen, das Spiegelnde zum Lichtsaugenden. Hatte der Trecento noch die Silber- und Goldstatue auf dem Altar bevorzugt, so tritt im Quattrocento auch hier die Bronze an die Stelle des zwar absolut wertvolleren, aber weniger monumentalen Materials. Der Hochaltar des Sieneser Domes und der des Paduaner Santo bieten Gesamtleistungen in Bronze, wie sie kaum im Barock wiederkehren. Neben der Großbronze entwickelt sich die Kleinbronze für das Gerät des heiligen und namentlich des profanen Tisches. Leuchter, Tintenfässer, Tischglocken, Mörser, Tierfiguren, Nachbildungen antiker Gruppen im kleinen Maßstab, Gestalten und Gruppen in neuen Formen schmücken den Tisch des Humanisten, die Regale des Bischofs. In der Plakette endlich findet die antike Welt sowohl wie die des Glaubens eine breite Illustration; sie leistet in Italien das, was der Norden in der Graphik entwickelt hat. Zu den höchsten Ruhmestiteln der Bronze gehört schließlich die Schaumünze der Frührenaissance, die sowohl in der Reinheit und Monumentalität ihrer Form wie in der symbolischen Sprache ihrer Reverse von späteren Zeiten nie wieder erreicht wurde.

Neben Marmor und Bronze tritt das Holz aus dem schon angedeuteten Grunde sehr zurück. Die Holzfigur fehlt nicht ganz, aber im Vergleich mit der deutschen Holzbildnerei spielt sie eine bescheidene Rolle. Dagegen leistet Italien im geschnitzten Gestühl und in der Intarsia Bedeutendes. Die letztere sucht die Steigerung des dunklen Grundes durch legno bianco in einer nahezu unzerstörbaren Arbeit; die Jahrhunderte hindurch in Italien gepflegte Mosaikkunst treibt in der Intarsia eine letzte kostbare Blüte. Ferner sind die herrlichen Rahmen der Bilder, namentlich in Venedig und Siena, selbständige Leistungen und mehr als ein bloßer Abschluß der farbigen Mitte. Schon die großen goldenen Anconen des Trecento wirken wie ein goldenes Haus, in dessen Hallen verklärte Heilige versammelt sind. Im „Kapellenbilde" der Venetianer wird der Rahmen ein integrierender Bestandteil der hier entwickelten Raumidee; Mantegnas Zenoaltar oder Giambellinis Altar in den Frari fallen ohne Rahmen völlig auseinander. Dagegen sind die Holzreliefs spärlich anzutreffen; nur in Oberitalien sind sie häufiger — noch seltener sind Holzbüsten.

Von den unedlen Materialien spielt der Ton die wichtigste Rolle. Seine Billigkeit und die Leichtigkeit der Bearbeitung ermöglichte auch der bescheidenen Dorfpfarre, Reliefs, Lünetten und Figuren aus diesem Material zu bestellen; eine den Grund völlig verhüllende Bemalung ließ ja das Unedle des Stoffes verschwinden. Immerhin mußte jede bemalte Außenlünette nach jedem Regen frisch angestrichen werden! Man kann sich vorstellen, mit welchem Jubel Luca della Robbias Glasur begrüßt wurde, auf die es nicht nur regnen durfte, sondern sollte! So wenig von einer eigentlichen Erfindung geredet werden kann, so bedeutet Lucas Anwendung der

Glasurtechnik auf die Plastik doch einen der großen Schlager, die das Gesamtbild der damaligen Plastik so imposant erscheinen lassen. Die Robbiaglasur war zeitlich und örtlich begrenzt, sie hat nur hundert Jahre gelebt und ist über Toscana und Umbrien nicht hinausgedrungen. Rom hat sie abgelehnt und zu dem Stil der Hochrenaissance paßte sie nicht mehr. Aber ihr blankes Auge blitzt noch heute von vielen stumpfen Wänden Toscanas, ihre Madonnenreliefs und glasierten Altäre glänzen noch heute in unverminderter Frische im goldenen Schein der Altarkerzen und der Lebensjubel, der aus dem blauweißen Duett oder der mehrfarbigen Glasur bricht, ist ein echter Bote aus der Welt der Heiterkeit, Gesundheit und Klarheit des Quattrocento.

Ganz unbemalt blieb der Ton selten; zum mindesten wurde er eingeschwärzt oder mit Zinnober gerötet; nur bei den Tonmodellen fehlt die Farbe. Diese sind natürlich von höchstem Wert. In der Feinheit und Frische oft dem ausgeführten Marmor überlegen, verraten sie die persönlichste Handschrift und die Improvisation des glücklichsten Moments.

Von Marmorreliefs hat man schon in damaliger Zeit Abgüsse in Gipsstuck hergestellt; aus der Hohlform des Ausgusses sind oft viele Wiederholungen hervorgegangen. Es gab besonders beliebte Kompositionen, die immer wieder begehrt wurden. So ist noch heute ein Madonnenrelief von Benedetto da Maiano über ganz Italien bis herauf nach Venedig verbreitet. Obwohl Nachbildung, gewinnen diese Stucchi für uns doch einen großen Wert. Einmal ist vieles nur im Stucco erhalten, was im edleren Material nicht mehr vorhanden ist. Dann aber bekam jeder Stucco seine besondere Bemalung, so daß jedes Exemplar seine Besonderheiten trägt. — Neben dem Gipsstuck bildet die aufgeweichte Cartapesta-Masse (Papiermaché) ein beliebtes Reproduktionsmaterial. Freilich sind diese Nachbildungen oft flau und auch sehr feuergefährlich — das erklärt die geringe Zahl solcher Exemplare. Kombinationen aller Art kommen vor: unbemalte Tonreliefs werden in die Robbia-fabbrica geschickt, um glasiert zu werden; Marmor wird von Luca della Robbia beim Tabernakel in Peretola mit der Glasur verbunden, von Donatello durch Mosaikgrund bisweilen gesteigert. Bronze, Marmor und Glasur erscheinen im wohlberechneten Dreiklang unter der Florentiner Domkuppel an und über den Sakristeitüren, wo ja einst die Marmorkanzeln saßen; eine ähnliche Mischung gibt Luca della Robbia in den Tabernakeln der Impruneta. Die Mischung hellen und dunklen Marmors charakterisiert nicht nur die Dome Toscanas außen und innen, auf ihr beruhen auch die schönen Zeichnungen der Dompavimente im Sgraffito.

Wichtiger aber als die Mischung des Materials ist die der Künste in sich. Der Architekt Brunelleschi ist zugleich Plastiker. Der Bildhauer Donatello wird als Architekt nach Padua berufen und macht dann nur zufällig ebendort die 23 Großbronzen für den Altar des Santo und den Gattamelata. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beherrscht in Florenz der Malerplastiker die Kunst und die ganz Großen wie Leonardo und Michelangelo haben alle drei Künste bezwungen, wenn auch Leonardo durchaus kein Bildhauer und Michelangelo durchaus kein Maler sein wollte. Bei Vasari kehrt mit einer Häufigkeit, die — mit Unrecht — Verdacht erregt hat, die Notiz wieder, daß der und jener Maler aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen sei. Noch heute bildet ja die Goldkunst einen Ruhmestitel Italiens und noch immer bietet sie eine hohe Schule des Handwerks, der Geschicklichkeit und des Geschmacks. Ghiberti machte, als er längst schon Großplastiker geworden war und an der zweiten Tür arbeitete, immer noch Mitren und Mantelschließen für die Päpste. Ebenso hielten es manche Sieneser Plastiker; hier finden wir den bedeutendsten, Francesco di Giorgio, als Bildner, Architekten und Maler tätig; er war dazu, ebenso wie Ghiberti, auch noch Schriftsteller.

## 3. Persönliches

Seide haben diese Künstler bei ihrer Arbeit selten gesponnen. Selbst wenn man alle Lebensbedingungen zurückschraubt und die Kaufkraft des Geldes umrechnet, erstaunt man über die Bescheidenheit ihrer Lebensansprüche. Gewiß, ein Häuschen in der Stadt und ein Terreno vor den Toren haben die meisten Künstler wohl besessen, jenes als Erbteil des Vaters, auf dem aber meist auch Brüder, Schwestern und Neffen mitsaßen. Aber trotz der Fülle von Arbeiten, die Donatello für Padua gemacht, kehrt er als armer Schlucker nach Florenz zurück. Luca della Robbia hinterläßt seinem Neffen die Bottega und das Glasurgeheimnis, das er als eine ars lucrativa preist — aber das klingt wie Zukunftstraum und die Preise für Robbiareliefs blieben erstaunlich niedrig. Bei den Kontrakten sind immer nur die Summen für Gold und Bronze hoch, also die für das Material, nie die für die Arbeit und für die Geschicklichkeit. Jene Menschen wollten auch gar nicht Reichtümer sammeln; das war Sache der Mercatanti. Freilich brauchten sie Gönner und die Besten brauchten große Gönner, um an große Arbeiten heranzukommen. Aber immer steht der Ehrgeiz, Besseres zu leisten als andere, beherrschend über allem. Eine tiefe Ruhe der Arbeit liegt über dem Handwerk; Ghiberti braucht zweimal 25 Jahre für seine beiden Bronzetüren, Donatello arbeitet an den Paduaner Bronzen zehn Jahre lang. Wie die Dombauten Jahrzehnte, ja oft mehr als hundert Jahre zur Vollendung brauchen, so will auch die Bildnerei ihre Zeit. Die Besteller warten, bis sie den geeigneten Mann finden und sind es gewohnt, daß sie mahnen müssen. Um prompte Lieferung war es wenigen zu tun. Nur um die Wende der Jubiläumsjahre 1450 und 1500 wird man manchmal ungeduldig; da will jede Kirche im höchsten Schmuck prangen und möglichst viele Jubiläumspilger anziehen. Dazu muß z. B. der Bronzealtar in Paduaner Santo unbedingt fertig sein! Auch bei den Gräbern wartet man ungern; oft werden diese schon bei Lebzeiten bestellt und ausgeführt.

Viele der großen Meister, die uns hier interessieren, waren Junggesellen. Man weiß es z. B. von Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio, Leonardo, Michelangelo. Das gab ihnen Freiheit und Beweglichkeit. Trotzdem verlassen die Florentiner nur sehr ungern Florenz nach dem alten Florentiner Sprichwort: „fuori del cupolone miseria.“ Wohl aber wird Florenz bald so reich an guten Kräften, daß die dii minorum gentium abgestoßen werden. Sie wandern in die Provinz, nach Umbrien, den Marken, am liebsten nach Oberitalien oder nach Rom. Hier durchzudringen, war für den Fremden nicht leicht. Selbst Donatello und Brunelleschi mußten das erfahren. Masaccio ist aller Wahrscheinlichkeit nach keines natürlichen Todes als Siebenundzwanzigjähriger in Rom gestorben und dem Umbrer Signorelli haben die Römer seinen schönen jungen Sohn erstochen. Auch Filarete mußte aus Rom fliehen, angeblich wegen Reliquiendiebstahls, den man aber oft konstruierte. Erst im Anfang des 16. Jahrhunderts wird Rom Zentrum und Heimat für viele Zugewanderte. Der Größte, Michelangelo, hat aber doch in Florenz und nicht in Rom seinen Palazzo gehabt, in dem er den Lebensabend zu verbringen gedachte — aber dazu hatte selbst der Neunzigjährige noch keine Zeit!

## 4. Das Verhältnis der Provinzen untereinander; Austausch mit dem Ausland

In einem Land, das schon infolge seiner geographischen Lage, aber auch wegen der so verschiedenartigen Durchsetzung seiner einzelnen Zonen mit fremdem, namentlich germanischem Blute die größten Verschiedenheiten in sich trägt, ist natürlich auch das Wachstum

der Bildnerei in den einzelnen Distrikten sehr verschieden. Zunächst bildet Venedig, das ja immer eigene Wege geht, auch in der Plastik und hier erst recht eine Enklave. Denn ihm fehlt als Grundvoraussetzung der steinige Mutterboden. Jeder Stein ist dort Import, ob er von der nahen istrischen Küste, ob aus Belluno oder Udine, ob aus Zante und Byzanz herangefahren wird. So ist es erklärlich, daß Venedig vor allem Materialwert sucht, kostbare Marmorsorten, edles Gewölk in der Marmorierung; der runde bunte Marmordiskus spielt hier eine große Rolle. Die Plastik ist fast ganz auf das Grabmal und die architektonische Dekoration beschränkt. Dagegen befördert die Nähe der Levante und die Anwesenheit vieler orientalischer Arbeiter aus den Ergastulen von Byzanz die Pflege des Bronzegusses. Hat doch allein San Marco 23 Bronzetüren! Auch die Kleinbronzen, die Plaketten und Medaillen finden hier, wenn auch in starker Abhängigkeit von Padua, eine hohe Ausbildung. — In der Poebene herrschen im 15. wie im 14. Jahrhundert die maestri Comacini des Comer und Luganer Sees. Ihre Arbeiten reichen von Lugano über Mailand, Bergamo, Brescia bis Verona und Vicenza und auch die berühmte Fassade der Certosa bei Pavia ist im Grunde noch ihr Werk. Auch hier liegt die Kraft durchaus im Dekorativen; die organische architektonische Klarheit fehlt. Kommt einmal ein Toskaner dazwischen, wie Michelozzo in Mailand oder Rosso in Venedig, dann merkt man den fundamentalen Unterschied. — Ferrara, die Marken und Umbrien produzieren wenig Selbständiges. Häufig sind es auswärtige Kräfte, die nach Urbino, Bologna, Ferrara usw. gerufen werden; neben Florenz und Siena ist Apulien in einem Fall (Niccolò dell'Arca da Bari) die Heimat. Außerdem kommen Dalmatiner über das Wasser. Von einer eigentlich autochthonen Kunst kann man zunächst nur in Toscana sprechen. Pisa, Siena und Florenz sind die Stammsitze. Die Seestadt Pisa verdankt der Nähe Carraras ihre erste Marmorschönheit. Siena beginnt im 13.—14. Jahrhundert, an der Domfassade usw. sich eine Steinschule heranzuziehen, der dann im Anfang des 15. Jahrhunderts der Größte, Jacopo della Quercia, entwächst. Auch noch im ganzen Quattrocento ist Siena in Stein und Marmor erfolgreich und kann Bologna, Urbino, Neapel und Mailand beschenken. Aber freilich ist das alles doch schließlich bescheiden gegen Florenz. Kann die Malerei am Arno mit der an der Lagune den Vergleich nicht aushalten, so ist seine Plastik die beste von ganz Italien; erst der Florentiner Michelangelo trägt seine reife Steinweisheit nach Rom. Mit frischem Rhythmus setzt die Tätigkeit in Stein und Bronze sofort mit dem Anfang des Jahrhunderts ein, die glänzendsten Namen reihen sich aneinander, es gibt kaum ein Jahr, in dem nichts zu notieren wäre. Schon um 1440 ist die Fülle der Begabten so groß, daß sie auswärts Beschäftigung suchen. Donatello findet in Padua zehn Jahre lang ein großes Feld der Tätigkeit, auch Ferrara und Mantua spüren seine Nähe und nur zu gern hätte man den siebzigjährigen Meister in Oberitalien festgehalten. Nach Umbrien gehen Agostino di Duccio, Andrea della Robbia, Benedetto da Maiano und Francesco di Simone; andere nach Urbino, nach Bologna. Filarete und Mino da Fiesole eröffnen den Weg nach Rom, in Neapel sind Antonio Rossellino, Benedetto u. a. tätig. Nur Sizilien bleibt frei von Toskanern, hierhin ruft man Genueser und Neapolitaner, oder Männer wie den Dalmatiner Francesco Laurana aus der Fremde. Apulien hat nur den großen Niccolò da Bari hervorgebracht, ihm aber leider keine Betätigung bieten können; er ist schon früh in die Fremde gezogen.

Im allgemeinen wird man sagen können, daß die Florentiner am liebsten im Schatten der Domkuppel bleiben, daß aber große Aufgaben sie dann doch in die Ferne locken. Nach deren Abschluß drängen sie stolz und freudig in die Heimat zurück. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß das 15. Jahrhundert bereits einen — wenn auch bescheidenen — Austausch

mit dem Ausland erlebt. Den Import fremder Künstler erlebt allerdings die Malerei stärker als die Plastik. Ohne Hugo van der Goes ist die Entwicklung der Florentiner Malerei des letzten Viertels des Jahrhunderts unverständlich; der deutsche Einschlag in die Malerei der Frühzeit der Venetianer ist stark und konstitutiv. Aber auch deutsche Plastiker arbeiten in Italien, nicht nur in den Mailänder Domhütten und der übrigen Poebene; der schöne Kreuzigungsaltar, der aus Rimini in das Frankfurter Städelsche Museum gekommen ist, dürfte die Arbeit eines mittelrheinischen Meisters sein, der um oder nach 1420, vielleicht gelegentlich des Konstanzer Konzils, nach Italien gekommen ist und in Rimini, vielleicht auch in Neapel gearbeitet hat, falls wir ihn — wie Swarzenski vorgeschlagen hat — mit Ghibertis „Maestro di Colonia“ identifizieren dürfen. Er hat manche Landsleute in Italien gefunden; schon Giovanni Pisano hatte nach Vasari deutsche Gehilfen; am Silberaltar San Jacopos in Pistoia ist der Deutsche Pietro di Arrigo mittätig (1386); am Florentiner Dom arbeitet Pietro di Giovanni von Freiburg oder Brabant. Unter den Jubiläumspilgern von 1450 ist sicher Roger van der Weyden nicht der einzige transalpine Künstler gewesen. Der Austausch zwischen Burgund und Italien ist ein noch ungeklärtes Kapitel; so viel wird man sagen dürfen, daß die Verwandtschaft zwischen Claus Sluter und Jacopo della Quercia nicht bloß eine zufällige sein kann, wenn auch Venturis und Bertaux' Vermutung, jener Maestro di Colonia Ghibertis könnte Claus Sluter sein, sicher abzulehnen ist. Ob man die Steinmetzen von Istrien als Fremde ansehen will, ist eine Frage des mare nostrum; sicher bringen die beiden Lauranas eine neue Note in die Architektur wie in die Plastik. Der Orient bleibt für das venezianische Kunsthandwerk auch im 15. Jahrhundert noch Vorbild und Anreger. In der Bronze, im Teppich, in der Miniatur bleiben Byzanz und Kleinasien die Schenkenden. Dieser Rezeption steht aber eine nicht geringe Abgabe überschüssiger italienischer Kräfte an das Ausland gegenüber. Ungemein stark ist die Abwanderung nach Spanien, das bis tief ins 16. Jahrhundert italienische Bildhauer für seine Gräber beruft, während es sich die Maler sowohl aus Italien wie aus den Niederlanden holt. Von Gherardo Starnina, Giuliano Fiorentino und Dello Delli an beginnt dieser Austausch, der durch den Klerus und die Orden vermittelt sein mag. Heiratete ein ausländischer Fürst eine italienische Prinzessin, so folgte ein Künstler oft der Herrin in die Fremde. So hat Matthias Corvinus italienische Plastiker aus dem Kreis Verrocchios und Benedettos nach Ungarn geholt, wo ja schon vorher Masolino (in Stuhlweißenburg) tätig war. Italienische Manuskripte mit kostbaren Miniaturen werden von den geistlichen und weltlichen Herren des Auslandes begehrt; man braucht nur bei Vespasiano da Bisticci nachzulesen, wie viele Codices er für das Ausland abschreiben und bemalen läßt! Als Gegengeschenk Toscanas an die Niederlande für den Portinari-Altar des Hugo van der Goes ist gewissermaßen Michelangelos Brügger Marmor-Madonna anzusehen. Von weiteren Externen nennen wir Adriano Fiorentino, Michelozzo (in Ragusa), die Buon in Dalmatien, Francesco Laurana (Arbeiten in Südfrankreich). Alles das liegt noch vor Leonardos Reise nach Frankreich und der dann folgenden breiten Invasion der Italiener in Paris. Der Vorstoß, den die oberitalienische Malerei (Tommaso da Modena) nach Böhmen im 14. Jahrhundert macht, findet keine Parallele in der Plastik. Erst im 16. Jahrhundert werden systematisch italienische Architekten und Bildhauer an die deutschen Höfe berufen.

## I.

## Die Anfänge der Florentiner Plastik. Lorenzo Ghiberti

Die Geschichte der italiensichen Quattrocentoplastik beginnt in Florenz; nicht nur weil hier am Arno das Meiste und das Beste entstand, sondern auch weil die Entwicklung hier am systematischsten verfolgt werden kann. Die Domhütte ist die Wiege der jungen Kunst. Die Dome von Pisa und Siena sind damals schon fertig oder fast fertig, der der Florentiner ist erst seit hundert Jahren im Bau und im Inneren fehlt noch nahezu alles, am Äußeren viel, namentlich an der Fassade. Ebenso sind viele Nischen des Campanile noch leer. Auch stehen in den meisten Nischen von Or San Michele noch keine Statuen; die Behörde mahnte die Zünfte immer wieder, besonders nachdrücklich im Jahre 1406, ihren Patron hier aufzustellen. Die Aufgaben sind also gegeben: Standfiguren in Nischen, Sitzfiguren in Tabernakeln, Türen mit reichem Schmuck, Freistatuen und Reliefs.

Hier müsen wir einsetzen. Meist freilich läßt man die Geschichte der Florentiner Plastik mit der Konkurrenz um die zweite Bronzetür des Baptisteriums beginnen, an der sechs Bildhauer sich beteiligten. Nun ist die Bronze zwar kostbarer als der Marmor, aber Trägerin einer anderen Entwicklung. Die wichtigere Linie ist im Stein zunächst zu verfolgen.

Eine ganze Gruppe von Steinmetzen ist am Dom beschäftigt. Es werden genannt: Niccolò di Piero Lamberti aus Arezzo, Piero di Giovanni Tedesco, Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Antonio di Banco, Giovanni di Banco sein Sohn, Bernardo Ciuffagni, Donatello, Jacopo di Piero Guidi, Luca di Giovanni da Siena, Giuliano di Giovanni da Poggibonsi detto il Facchino, Giovanni di Bartolo, gen. il Rosso und noch viele andere, die in den Bastardelli der Florentiner Domopera in den Jahren 1400—1415 erscheinen. Ein Sonderauftrag hebt vier dieser Künstler als besonders befähigt hervor; sie wurden auserwählt, um die vier Evangelistenfiguren für die Fassade, je zwei rechts und links vom Hauptportal in sitzenden Riesengestalten zu formen (Abb. 1a—c). 1405 kamen Niccolò d'Arezzo und Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio aus Carrara zurück, wo sie die vier Marmorblöcke hatten brechen lassen. Niccolò, Donatello und Nanni di Banco bekamen jeder eine Figur zugewiesen, die vierte sollte der Künstler bekommen, dessen Statue am besten gelang. Dies letztere Versprechen wurde nicht gehalten; denn 1410 bekam ein Vierter, Bernardo Ciuffagni, den Matthäus. Lange hat man die anderen drei Statuen falsch unter ihre Autoren aufgeteilt, bis es W. Bode gelang, den Johannes Donatello, den Lucas Nanni di Banco und den Marcus Lamberti definitiv zuzuweisen. Um 1415 sind die vier Kolosse fertig. Sie haben bis 1587 an der Fassade gethront (Abb. 2), dann stellte man sie in den Chor des Domes; erst 1904 wurden sie in helleres Licht, in die vorderen Seitenschiffe des Domes gestellt.

Schon die Aufgabe ist neu. Die gotische Zeit hatte sich in der Standfigur ausgesprochen und ihr bewegten Schwung im vieldeutbaren Gewand gegeben, wobei die Bewegung wichtiger als der Stand war. Eine lebendige Durchfließung der Gestalten wurde im Anschluß an die Malerei eines Orcagna oder Angelo Gaddi angestrebt; das dekorative Spiel der Gewänder dieser Figuren breitete ein vielstimmiges Melos sanfter Bewegungen aus. Lorenzo monaco ist in der Malerei der letzte Vertreter dieser ondulierenden Bewegung; der Oberitaliener Alberto di Arnoldo kommt seinem Stil in der schönen Madonna im Bigallo

1b. Nanni di Banco. Lukas.
Florenz, Dom.

1a. Niccolò d'Arezzo. Markus.
Florenz, Dom.

1c. Donatello. Johannes Ev.
Florenz, Dom.

nahe. Nun aber stellt eine neue Aufgabe ganz andere Forderungen. Thronende Sitzfiguren haben ihren Rhythmus durch Kontraste zu erweisen, wie sie schon der Knick des Leibes herausfordert. Die Schule der Pisani hatte mit diesem Thema schwer gerungen; man merkt es den Sibyllen Giovanni Pisanos im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum an, daß sie aus der Standfigur genommen und zusammengedrückt sind. Viel besser gelang die Lösung Arnolfo di Cambio an dem Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto, vor allem aber in der Bronzestatue des Apostelfürsten in S. Peter in Rom, die freilich auf einem altchristlichen Original beruht. Die Sitzfigur fordert die Wucht der Leiblichkeit, ein somatisches Selbstleben mit lebhaften Kontrasten, starken Biegungen und einen gemauerten Kniestand. Die plätschernde Behandlung versagt; der Künstler, der an die gotische Stand- und Gewandfigur gewöhnt war, mußte vollständig umlernen.

Am wenigsten befriedigt Niccolò d'Arezzos Markus (1415 vollendet, Abb. 1a). Zwar ist der Kopf nicht ohne patriarchalische Würde, das Motiv entbreiteter Arme und Kniee gibt große zusammenhängende Flächen für Brust und Unterkörper. Aber der Versuch, diese Flächen in den Falten des Mantels und des Rocks zu beleben, fiel wenig glücklich aus. Freilich verkürzt sich bei der Untersicht die untere Partie, die bei der Photographie zu laut hervorbricht. Hier hat Niccolò nämlich als Kontrast zu den Horizontalfalten zwischen den Knieen rechts noch ein ganzes Bündel senkrechter Bäusche hinzugefügt und der lange Gewandzipfel, der bis vorn vor die Füße läuft, trennt diese beiden Garnituren. Wie gesagt, das alles ist noch wenig geglückt und die Hauptsache, das Sitzen und Lasten, fehlt völlig. Aber Temperament und Bewegung kann man der Figur nicht absprechen. Man vergleiche etwa das Relief des thronenden Markus über dem Portal von S. Marco in Rom (Abbildung bei A. Venturi, Storia dell' arte italiana VI, La scultura del Quattrocento, Fig. 233, S. 375), eine etwas jüngere Durchschnittsleistung in kunstgewerblichem Stil, die wie ein vergrößertes Elfenbein wirkt, um Niccolòs Arbeit zu würdigen. Bei allen vier Statuen fehlt das Tier; fast wundert es uns, daß nicht ein Löwenkopf aus dem Faltenwald neben dem linken Bein dieses Evangelisten herausdräut.

2. Zeichnung der alten Florentiner Domfassade (unterer Teil) mit den Evangelistenstatuen rechts und links vom Hauptportal.

Ciuffagnis Matthäus (1410 vollendet) zeigt ein Faltenspiel im Geschmack Ghibertis, an dessen erster Tür er mitgearbeitet hat. Ober- und Unterkörper treten in deutlichen Gegensatz, was dadurch fühlbar gemacht wird, daß der Oberkörper senkrechte, der Unterkörper wagerechte Falten trägt. Schwer liegen die Hände auf Buch und Schenkel; dagegen wirken die Kniee matt. Eine brave Leistung mit spärlichen Reizen, ganz ohne Temperament.

Eine neue Welt offenbart Nannis Statue des heiligen Lukas (Abb. 1b). Dieser heilige Maler entstammt nicht mehr dem schweren bärbeißigen Patriarchengeschlecht; er ist ein feinknochiger elastischer Toskaner mit leichtem Schritt und scharfem Auge. Er schließt die Lider halb und blickt kritisch herab von seinem hohen Thron auf die Kinder der Straße. Dabei senkt er die rechte Schulter und nimmt die linke zurück; der Oberkörper dreht sich ein wenig, als bereite sich ein Aufspringen vor. Ruhig glänzt die fast faltenlose Brust; um so dicker bauschen die Mantelfalten um die Ärmel. Der festgedrehte Gürtel gibt klare Einschnürung; und nun geht ein Leben schwingender und fallender Falten an. Alles plätschernde Spiel ist verschwunden; die Bewegung ist wirklich und groß gefühlt. Dazu drückt die Rechte fest an den Schenkel, der rechte Fuß saugt sich an den Boden, die Kniee bieten der Brandung die Felsen. Rechts unten wäre Platz für den Stier gewesen.

Und nun Donatellos Johannes (Abb. 1c)! Er steht Ciuffagnis Matthäus näher als Nannis Lukas. Patriarchenfigur, aber ins Dionysische gesteigert. Gegensatz von Brust und Unterkörper, aber die Falten haben nicht die Wirklichkeit von Nannis Formen. Alles ist unendlich mächtiger als bei Ciuffagni und die Wucht des Sitzens gelang hier am besten. Auch das Lasten und der Umbruch der Hände ist machtvoll. Das Ganze wirkt wie ein schweres Gebäu; es fehlt die schärfere Enervation und alle Eleganz. Man hat von Giorgiones Venus gesagt, wenn man sie wecke, würde sie aufspringen und davoneilen wie ein Reh; ähnlich darf man von einem federnden, elastischen Gang des heiligen Lukas sprechen. Der Johannes dagegen tritt mit breiter Sohle auf und schiebt den Leib mächtig durch die Menge.

Nanni und Donatello sind es, die nach diesen Proben für die Zukunft in Betracht kommen; dem ersteren waren noch 6, dem anderen noch 50 Arbeitsjahre bewilligt.

Nanni di Banco ist etwa zehn Jahre älter als Donatello (er ist um 1375 geboren), Vasaris Angabe, daß er ein Schüler Donatellos gewesen sei, ist sicher falsch. Wenigstens arbeitet Nanni schon als durchaus selbständiger Meister an der zweiten Nordtüre des Domes

(der sogenannten porta della mandorla), als Donatello an eben dieser Tür seine erste bescheidene Probearbeit ablegt. Schon vorher hatte Nanni die schöne Verkündigungsgruppe in der Florentiner Domopera (Abb. 4a u. b) gearbeitet, die lange für Antonio, den Vater, in Anspruch genommen wurde, von O. Wulff aber in einem die Anfänge der Florentiner Frührenaissanceplastik umfassend beleuchtenden, Aufsatz mit guten Gründen Nanni zugewiesen wurde, ebenso wie der noch frühere, feingliedrige, in schöner Erregung schreitende König David im Berliner Museum (Abb. 3b).

3a. David. Gotische Arbeit a. dem Trecento. Florenz, Campanile.

Der David des Quattrocento ist meist der nackte oder gegürtete Hirtenknabe, der den Riesen erlegt und geköpft hat und nun mit skrupellosem Triumph auf das abgeschlagene Haupt tritt. Die Gotik dagegen verstand unter dem Thema nicht „den, des Kiesel den Goliath trafen, das Haupt von lichten Locken umwallt", sondern den König der Weisheit und Dichtkunst, den Psalmoden und Herrscher in Israel (Abb. 3a.) So sieht die gotische Campanilestatue aus, die einst in der Nische, in welcher heute Donatellos Zuccone steht, sich befand; so bildete ihn auch noch 1429 Ciuffagni in der Statue des Florentiner Domes (Abbildung bei Venturi VI, S. 203). Dagegen ist Nannis David (Abb. 3b) auffallend elastisch und bewegt; trotz des Bartes fast jugendlich. Im Spiel und Schritt naht der Begeistete, wie ein Apollo Musagetes, wie der blinde Homer. Die Augen gehen ahnend in die ferne Höhe, die Akkorde der Harfe rauschen zu Sang und Schritt. Alle Feierlichkeit wird zu Bewegung, Glut, Leidenschaft. In wunderbarer Einheitlichkeit lebt die ganze Figur von dem seelischen Zwang, den das Lied ausübt! Alles ist feingliedrig, fast zart, dabei von klarster Funktion. Das rechte Bein wird nachgezogen, das linke trägt das volle Körpergewicht. Über den gegürteten, gefalteten Rock legt sich der Mantel in reichen Gegensätzen, wobei freilich das linke Knie unklar bleibt. Wie ein adeliger Zeuge der musischen Welt, die jetzt sich am Arno ausbreiten will, steht dieser David an der Schwelle des Quattrocento. Da die Figur nur 1,11 m hoch ist, gehört sie nicht zur monumentalen Plastik und die Hypothese, daß sie zusammen mit musizierenden Engeln an der Domfassade gestanden hätte, scheint zu übersehen, daß zwar Apollo Musagetes mit den Musen, nie aber König David mit Engeln erscheint. Auch ist die Figur nicht für Untersicht berechnet.

Bei der Verkündigungsgruppe in der Domopera (Abb. 4a u. b) steigern sich die Möglichkeiten der Bewegung. Die himmlische Freiung ist schon vom Trecento häufig und mit großer Zartheit dargestellt worden, meist in Holzfiguren, die reichste Bemalung tragen. Noch heute lieben es in Italien die Verlobten, ihre junge Liebe in den Schutz einer solchen Verkündigungsgruppe zu stellen; nur als Werbung des apollinischen Götterboten um das reine Menschenweib wird die Geste, Haltung und Stellung solcher Gruppen klar. Wir besitzen auch den Text des geistlichen Schauspiels, das die Szenen solcher Freiung umständlich auseinanderlegt. Bevorzugt wird der Augenblick der ersten Anrede: „Ave Maria gratia plena", mit welcher der aus den Wolken herabschwebende Bote in das Stübchen der in das Buch der Weissagung vertieften Jungfrau tritt. Schreck und Abwehr ist die Reflexbewegung Marias bei dem unerwarteten Besuch. Nanni hat Maria stillstehend und geradeaus blickend geschildert; nur ihre Rechte hebt sich zur kühlen Abwehr gegen den fremden Mann. Der Engel dagegen ist lebhaft aktiv, er hält im Schritt inne, hebt mit der Linken die Lilie, deren weiße Blüten einst oberhalb der rechten Hand erschienen, und begleitet mit der leidenschaftlich erhobenen Rechten seine Worte. Wie Feuer wallt junges Gelock um sein Haupt, das eine Demantspitze krönt; Gesundheit und Leibespracht sind seine höhere Krone. War beim David die Begeistung eine musische, so glüht hier ein bräutliches Feuer. Marias Kopf wirkt fast jünglinghaft; Wulff hat an Myron erinnert. Es fehlt die schwere Haarkrone, der zarte Schreck und der Zauber der Befangenheit. Das Beste an der Gruppe ist ihr klarer Stand. Das ist der

3b. Nanni di Banco. König David, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

4a. Nanni di Banco. Engel der Verkündigung (Detail). Florenz, Domopera.

4b. Nanni di Banco. Die Maria der Verkündigungsgruppe. Florenz, Domopera.

Punkt, in dem sich fast alle toskanischen Arbeiten von denen der anderen Provinzen unterscheiden; nur in Toskana wird das plastische Gesetz mit tieferem Ernst erfaßt, nur hier das Problem wirklich gefühlt und rastlos an der Lösung gearbeitet. Nannis Arbeiten bedeuten erst den Anfang der Bemühungen, die dann zu Donatello, Verrocchio und Michelangelo herüberführen. Aber hier bereits bekommen Werte wie Funktion, Statik, Ponderanz, Achsenklarheit, Bewegung im Stand, Halt in der Beugung, einen vollen Inhalt. Man kann deshalb alles Toskanische, speziell das Florentinische als männliche Kunst bezeichnen. Der Schein ist ihr gleichgültig, die wahrhaftige Klarheit alles. Ehe man hier an die Reize der Oberfläche, ja selbst des Materials an sich geht, denkt man über die Funktionen der Gestalten nach und stellt dem schwankenden Chor der gotischen Gewandfiguren ein standsicheres, den Boden wuchtig beschreitendes Geschlecht in gesunder Leiblichkeit entgegen.

Noch deutlicher wird das bei Nannis späteren Werken, den Nischenfiguren an Or San Michele, in denen die Anlehung an die Antike noch viel entschiedener durchbricht.

In den Quattro Coronati (den vier Bildhauern Severus, Severian, Carpophorus und Victorianus) stellt Nanni die erste Gruppe, nicht nur von zwei, sondern von vier Gestalten in die Nischen des Quattrocento (Abb. 5). Es ist eine Santa Conversazione von vier Männern (ohne Frau), Redende ohne Attribut in der schlichten Kleidung der antiken Rhetoren; sie wirkt wie ein Symbol des gebundenen, willensstarken Florentiner Geistes auf dem Boden antiker Kultur. Kein Realismus, sondern erhöhte Form, kein Temperamentsausbruch,

Abb. 5. Nanni di Banco: Quattro Coronati. Florenz, Or San Michele.

sondern bewußte Stilisierung. — Die vier Männer kehren noch einmal wieder in dem Relief unter der Nische: Severus mauert, Severian hebt den Bohrer über dem gedrehten Säulchen, Carpophorus zirkelt das Marmorkapitell und Victorianus meißelt einen nackten Putto (Abb. 6). Wulff hat wahrscheinlich gemacht, daß die beiden letzten Figuren die Porträts von Vater und Sohn, Antonio di Banco und Nanni tragen.

Der Philippus, ebenfalls an Or San Michele, wird von Venturi früher angesetzt, ich folge lieber Wulffs Datierung (um 1413), der auf seine Verwandtschaft mit Donatellos Markus (1414) hingewiesen hat, wobei aber Nanni der Gebende gewesen ist. Hier ist die „polykletische Stellung“ das Entscheidende. Diese Einzelfigur breitet mit eindrucksvoller Ruhe die Falten des schweren, aber weichen Mantels aus, wobei die Rechte in den Stoff greift und über dem gebeugten Knie ein reiches Nest von Querfalten sich entwickelt, während rechts (vom Beschauer) das große Mantelende in tiefen Schatten und hellen Flächen herabrauscht. Der Eligius, der Schutzpatron der Schmiede (Abb. 7), enttäuscht auf den ersten Blick und Schmarsow sah deshalb darin eine ältere Arbeit; aber hier ist eine Einwirkung Ghibertis zu spüren, und zwar seiner Täuferstatue, die 1414 aufgestellt wurde. Unten zeigt das Relief den Eligius in der Schmiede, wo er dem störrischen Pferd das Bein abhaut, dieses mit dem Huf beschlägt und dann wieder anheilt.

6. Nanni di Banco. Relief unter den Quattro Coronati an Or San Michele, Florenz.

Schon vorher war Nanni mit seinem Vater Antonio, mit Giovanni d'Ambrogio, Piero di Giovanni und Niccolò d'Arezzo am Schmuck der Porta della Mandorla des Domes tätig, — sein Anteil an den Engelfiguren und den nackten antikisierenden Rankenfigürchen des Herkules, des Apollo und der Abundantia ist bei weitem das Geistvollste (Abb. 8 u. 9). Von 1415 bis 1420 arbeitete er dann an seinem reifsten Werk, dem Tympanonrelief der Assunta an der genannten Pforte, wo er das schon von Andrea Orcagna behandelte visionär-empyräische Thema der Himmelfahrt und Gürtelspende Marias in einem ganz neuen, optisch-illusionistischen Reliefstil behandelt, der sich von dem seiner Kastenreliefs unter den Statuen an Or San Michele energisch trennt, um in freier, malerischer Anordnung mit starker Aufsicht die ideale Bühne mit idealen Raum- und Bewegungsmotiven zu füllen (Abb. 10). Damit gewinnt Nanni eine Idealität der Komposition, die erst wieder Verrocchio und Antonio Rossellino sich anzueignen wagten. Das imaginäre Moment tritt in die Bildungen der Plastik; am Anfang des Quattrocento wird hier ein Raumstil geprägt, der an die reifsten Leistungen der Hochrenaissance erinnert. Venturi verkennt das Werk vollkommen, wenn er es barock nennt. Es gehört zu den empfindlichsten Verlusten der italienischen Kunstgeschichte, daß dieser hochbegabte Künstler so jung (1421, noch nicht fünfzigjährig) gestorben ist. Er vertritt neben den Antipoden Ghiberti und Donatello einen dritten, idealen Stil. In Donatellos brausende, wilde, temperamentvolle Jugend trägt er das Gesetz bewußter Form; Beweis ist der Markus Donatellos, der in Nannis Philippus sein Vorbild hat. Das Assuntarelief wiederum weist weit über Ghiberti, auch über dessen zweite Tür, hinaus. Keiner von jenen Pionieren, selbst Brunelleschi nicht, hat die Antike so gut begriffen wie Nanni, obwohl er nur ein Steinmetzensohn war.

7. Nanni di Banco. S. Eligio. Florenz, Or San Michele.

Von dem mehrfach genannten Vater Antonio ist nicht viel zu sagen. Er ist um 1350 geboren, wurde 1372 in die Zunft der artefici di pietra e legname aufgenommen und erscheint seit 1394 in den Listen der Dombehörden, wo er dauernd tätig ist und 1414 zum Capomaestro aufsteigt; leider starb er schon im folgenden Jahr. „Ein tüchtiger und geschäftskundiger Bauhandwerker, dessen Stern spät

8. Nanni di Banco. Reliefs an der Laibung der Porta della Mandorla. Florenz, Dom.

aufgeht“ (Wulff). Weder die Verkündigungsfiguren in der Florentiner Dom opera, noch der Berliner David sind sein Werk; alle diese Statuen hat der junge Sohn gearbeitet.

Nun noch einige Notizen über die anderen Meister jener vier zuerst genannten Evangelistenstatuen der Domfassade.

Bernardo Ciuffagni (1381 bis 1457) ist 1407 (neben Donatello u. a.) Gehilfe bei Ghiberti an dessen erster Tür; 1409 beginnt seine Domtätigkeit und schon im folgenden Jahre erfolgt der Hauptauftrag, die Mathaeusstatue für die Fassade (1415 vollendet), wo er also mit Donatello, Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco in Konkurrenz tritt. 1417 arbeitet Ciuffagni an einer Josuastatue für den Campanile, als er plötzlich fliehen muß — erst fünf Jahre später finden wir ihn wieder in der Domhütte; er darf auf die Mandorlalünette des inzwischen verstorbenen Nanni den Stephanus setzen. Wieder erhält er neue Aufträge für den Dom — Jesaias und David, der erstere wird als ungenügend zurückgewiesen, der zweite 1435 an der Domfassade aufgestellt (heute im linken Seitenschiff des Domes; auch im rechten Seitenschiff sollen zwei Statuen von ihm stammen). 1435 wird er dann an der Münze in Florenz angestellt und sein Leben wäre wohl in dieser Arbeit still versandet, wenn ihn nicht 1447 (bis 1450) ein Ruf Sigismondo Malatestas nach Rimini gelockt hätte. Hier hat er zwar nicht das Grab Sigismondos und der Ilaria gearbeitet, wie lang gemeint wurde, wohl aber vermutlich die Statuen des heiligen Sigismund und Michael. Fr. Schottmüller hat geglaubt, Ciuffagni auch den Jakobus an Or San Michele zuweisen zu sollen („bald nach 1400“). Wir sehen darin ein Werk der Ghibertischule um 1430.

9. Nanni di Banco. Herkules. An der Porta della Mandorla des Florentiner Domes.

Ciuffagni ist der Typus des handwerklichen Steinarbeiters der Übergangszeit, der in der hohen, feinen Schule Ghibertis begann, dann aber zur Domhütte eilte, wo er jene Krisis miterlebte, die der Name Donatello bezeichnet. Diesem, nicht seinem alten Lehrer Ghiberti, schloß er sich (namentlich nach 1422) leidenschaftlich an. Ausdruck, Lebendigkeit, Impression erschien ihm wichtiger als jene ausgeglichene Harmonie, zu der Ghiberti hinstrebte. Einem Nanni in seine kühle bewußte klassizistische Schönheit zu folgen, war ihm nicht gegeben.

10. Nanni di Banco. Relief der Gürtelspende an der Porta della Mandorla. Florenz, Dom.

Der letzte und älteste aus jenem Quartett, Niccolò di Piero de'Lamberti, genannt il Pela, stammt aus Arezzo, ist in Florenz seit 1391 nachweisbar und seit 1407 Mitarbeiter an der Porta della Mandorla; vorher (1404) hatte er schon für das Tabernakel der Notare an Or San Michele die Statue des heiligen Lucas gemeißelt, sie steht heut im Hof des Bargello und ist ersetzt durch Giovanni da Bolognas Figur (1602). 1415 ist seine Evangelistenstatue, der Markus, vollendet (Abb. 1a). Man wundert sich nicht, daß die Dombehörde ihn — wohl leichten Herzens — 1415 nach Venedig ziehen ließ. Seine dortigen Arbeiten für San Marco sind vom Feuer zerstört worden. 1420 traf er wieder in Florenz ein. Kleinere Arbeiten von ihm sind in Arezzo und Prato nachgewiesen worden. Ob die Verkündigungsfiguren an der Porta dei' Canonici des Florentiner Domes ihm zuzuschreiben sind, wie Bode vorschlägt, bleibt zweifelhaft. Jener Florentiner Niccolò, der 1436 am Santo in Padua gearbeitet hat, ist nicht unser Niccolò, sondern ein gewisser Niccolò Coccari aus Florenz.

11. Rosso Fiorentino. Das Urteil Salomos. Venedig, Dogenpalast.

Endlich ist noch Nanni di Bartolo, gen. il Rosso, aus dieser Steinmetzengruppe zu erwähnen, wenn er auch etwas jünger ist; er erscheint erst 1419 in den Domlisten. 1420 folgen gleich mehrere Statuen für den Campanile (der Josua und Abraham mit Isaak, beide mit Donatello zusammen gearbeitet) und 1422 der Abdia. Wahrscheinlich hat er in diesem Jahr die eigenartig antikisierende Verkündigung über dem Matthäustabernakel Ghibertis gearbeitet (s. Abb. 22b). In den Köpfen dieser Gruppe bricht ein geradezu mystischer Glanz hervor, die Gebärde des (ausnahmsweise rechts stehenden) Gabriel ist steil, streng und leidenschaftlich. Auch dieser Künstler flieht dann aus Florenz 1424 und kommt über Volterra nach Verona (Grab Brenzoni in S. Fermo mit Pisanellos Malerei, Grab Sarego in Sa. Anastasia) und Venedig, wo er neben der porta della carta, an der erlauchten Stelle neben dem Eingang zum Dogenpalaste, das Urteil Salomos im engen, steilen, umbrochenen Eckrelief arbeitet (Abb. 1). Wie in den Rathäusern des Nordens an der Stirnwand der Gerichtssäle Bilder gerechter Urteile die Richter beeindrucken sollten, so wurde den Venezianer Prokuratoren durch dies neben dem Eingang zum Dogenpalast hängende Relief strengste Gerechtigkeit und seltene Weisheit zur Pflicht gemacht. Salomo thront vor der Palasthalle ganz links und sieht scheinbar ruhig zu, wie der Henker schon zum Schlag ausholt; da stürzt entsetzt die wahre Mutter vor, während die lügnerische sich unter den Baumzweigen schadenfroh zurückhält. Die dramatische Wucht dieser Szene wirkt in dem lyrischen Venedig mit besonderer Stärke; und Giorgione mag zu seinem großen Bild in Kingston Lacy durch dies Relief gedrängt worden sein. 1432 finden wir dann Rosso in Tolentino (porta S. Niccolò), dann bis 1451 in Carrara. Die Bahn nach Venedig, die Rosso freigemacht hatte, beschritten dann auch der Sohn Niccolò d'Arezzos, Piero, und Giovanni di Martino da Fiesole, die 1423 das Grab Tommaso Mocenigos in S. Giovanni e Paolo gearbeitet haben, in dem eine Verbindung des Florentiner Vorhangmotivs mit der großen Wandancona versucht wird. Die beiden sind dann auch an Kapitellen des Dogenpalastes und an der Ca' d'oro mittätig; auch das Grabmal R. Fulgoso († 1427) im Paduaner Santo stammt von ihnen. Pieros selbständige Jugendarbeit in Florenz ist das Grabmal des On. Strozzi in Sa Trinità (1417).

12. Lorenzo Ghiberti. Selbstporträt.
Erste Tür am Florentiner Baptisterium.

Im Trecento hat die Malerei vor der Bildnerei eine führende Rolle gehabt. Vor allem hatte sie die Pflicht, die weiten, schmucklosen Wände der Bettelordenskirchen mit dem rotgoldenen Teppich der Fresken zu überdecken, um dadurch dem rauhen Backstein Glanz und Schimmer zu verleihen. Hatte die bischöfliche Kathedrale des hohen Mittelalters im kostbaren Material, in Marmor und Bronze das „laudate dominum" ausgesprochen, so suchte die Franziskanerbewegung die Pracht nicht im Material, sondern in der Vergeistigung. Neben diesen Fresken hatte die Malerei das goldene Haus des Altars zu stellen, jene großen Anconen, die in schwerer goldener Tabernakelrahmung die höchste Note im reichen Schmuck der Kirche vorzutragen hatten. Diese feingestimmten und gestaffelten Altäre offenbaren in ihrem gelassenen Vortrag, der klug berechneten Rhythmik und der in sanfter Fülle zusammenströmenden Harmonie auch heute noch eine Welt der Ordnung, des Glanzes, der Sammlung, der die Kunst des Quattrocento wohl Gleichwertiges, aber nichts Gleichartiges an die Seite zu stellen hat. In Don Lorenzo Monacos großen Anconen kommt diese sanft schwingende, tönend bewegte Welt ruhiger Harmonien noch einmal eindringlich zum innigsten Ausdruck ihrer formalen und seelischen Schönheit. Dann wandte die Malerei sich neuen Pflichten zu; die Plastik aber hat sich das von der Schwesterkunst Errungene angeeignet und selbständig fortentwickelt. Die Organisation rhythmischer Gesetzmäßigkeit geht nicht wieder verloren; die Plastik macht sie sich in neuem Sinne zu eigen. Sie hat sich im Trecento vor allem des kirchlichen Inventars bemächtigt, und in Stein, Holz und Bronze Kanzeln, Chorstühle, Taufbecken und Bronzetüren, Gräber, Lesepulte und Tabernakel geschaffen, die sich zugleich mit der fortschreitenden Architektur entwickelten und zu bedeutender Materialschönheit sowohl wie reichem Figurenschmuck drängten. Das Glanzstück dieser dekorativen Plastik ist Orcagnas Tabernakel in Or San Michele, wo in Stein, Bronze und Email um ein altes

13. Lorenzo Ghiberti. Erste Tür am Florentiner Baptisterium.

Gnadenbild der kostbarste Rahmen gelegt wurde. Zum typischen Heilsgedanken dieses Bildes tritt in den Sockelreliefs des Tabernakels die illustrierende biographische Erzählung im Stein. In ähnlicher Weise illustrieren Andrea Pisanos Campanilereliefs den Grundgedanken des Turmbaues, der ein Ausdruck der Florentiner Bürgertugenden und Bürgerpflichten sein sollte. Kraft und Ausdruck der einzelnen Reliefs steigert sich im Cyklischen; das Einzelne steht in einer höheren Rechnung, die dank des sehr bestimmt entwickelten scholastischen Systems Unsichtbares und Verklärtes im Spiegel der Einzelszenen aus dem Erdenleben mitzuteilen weiß. Dabei ist die Typik der Darstellungen Absicht, um den Zusammenhang der großen Reihe nicht zu zerreißen und das Einzelschicksal in der Linie einer höheren Gesetzmäßigkeit zu halten. Cyklus und Reihe haben auch im Quattrocento noch lange Kraft behalten, ja sich auf die profane Welt ausgedehnt; auf diese Weise sind die Gesetze einer höheren Organisation in den idealen Stil des Cinquecento herübergerettet worden. Aber die plastische Entwicklung im Quattrocento tragen doch die Arbeiten, die aus dem cyklischen Bann heraustreten und sich in neuer freierer Weise gruppieren.

Wie die Steinkunst in den Problemen der stehenden und sitzenden Figur, im Relief und in der Dekoration diese neue Welt heraufgeführt hat, ist oben beschrieben worden. Im engeren Anschluß an die Malerei hat sich die Bronze entwickelt. Beruht alle Steinkunst auf dem Wegnehmen des Stoffes, der Verringerung des Volumens, der Enthüllung des Verborgenen, so ist jede Arbeit in Ton und Bronze eine Addition vom Nichts zur Vollendung. Wie der Kreidegrund der Maltafel, so ist die Grundfläche des Bronzereliefs zunächst leer; es fehlt die Begrenzung, die jeder Steinblock als Volumen bietet, dauernd kann der Künstler hinzufügen und wegnehmen. Gewiß wurden, ebenso wie heute, auch im Quattrocento für die Steinarbeiten zuerst Skizzen in Ton oder Wachs gearbeitet; aber die innere Einstellung ist doch ganz verschieden, je nachdem es sich um eine Stein- oder eine Bronzearbeit handelt. Viele Künstler

haben in beiden Materialien gearbeitet und gedacht und das reich bewegte künstlerische Leben Donatellos ruht auf dem häufigen Wechsel des Materials, während Michelangelo bekanntlich nur in Stein schuf. Die Malerplastiker der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wie Verrocchio und die Pollaiuoli sind Maler und Bronzekünstler, die Steinarbeiten treten zurück. Im Anfang des Jahrhunderts steht ein Plastiker, der im Gegensatz zu dem Steinstil der Nanni und Genossen einen selbständigen Bronzestil geschaffen hat — Lorenzo Ghiberti.

Lorenzo Ghiberti ist 1381 geboren, also 4 Jahre nach Brunelleschi, 5 vor Donatello. Er beginnt — wie Phidias — als Maler, und zwar in der Fremde, in Rimini; das wurde bestimmend für seine plastische Sprache. Der Zwanzigjährige kehrte dann nach Florenz zurück, um sich an der Konkurrenz um die zweite Bronzetür des Baptisteriums zu beteiligen. In 21 Jahren (1403—24) entsteht dann die ihm übertragene Türe; in weiteren 27 Jahren auch die andere Türe (1425—52). Vieles arbeitet er nebenher, Reliefs, Goldarbeiten, Freistatuen. Der alternde Meister hat siebzigjährig noch sein Leben aufgeschrieben und Notizen über die Künstler seiner Zeit und Vergangenheit.

Bronzetüren hatte Italien seit der Mitte des 11. Jahrhunderts durch byzantinische, syrische, dann einheimische Meister sich beschafft. Während im Norden die Gotik in den reich entwickelten, tiefschattenden Domportalen, im Schmuck der Laibungen, Lünetten und Wandnischen ein ausdruckreiches Abbild der Heilslehre und der empyräischen Visionen ausgebreitet hat, schneidet der Südländer in der Marmorwand der Fassade die Türöffnung knapp aus und sichert diese gefährdete und doch so wichtige Öffnung durch ein festes, flaches Bronzeportal. Dessen dunkle Patina steht prächtig gegen den hellen Stein, das Glatte wirkt gegen das Rauhe, das Spiegelnde gegen das Lichtsaugende. Um die dunkle Fläche zu beleben, werden bei den frühen Türen des 11. Jahrhunderts hellschimmernde Niellofiguren in Silberfäden und -Plättchen eingezeichnet, während man vom 12. Jahrhundert an dem plastischen Relief den Vorzug gab. Die Meister dieser Türen waren in Byzanz, Syrien, Unteritalien, Rom und Venedig tätig; in Monte Cassino, Monte Gargano, Amalfi, Salerno, Atrani, in Ravello, Benevent, Troia, Palermo, Trani, Canosa, in San Paolo fuori le mura in Rom, an San Marco in Venedig findet man heute noch diese in der festen Rahmung klarer Einordnung und solider Ausführung ausgezeichneten Arbeiten, die eines der wichtigsten Bindeglieder der frühitalienischen und der orientalischen Kunst darstellen. In Toskana hat sich aus der Frühzeit nur die Tür des Bonannus am Pisaner Dom erhalten; Bonannus scheint aber erst aus Sizilien nach Toskana eingewandert zu sein, ebenso wie Niccolò Pisano aus Apulien nach Pisa gekommen ist. Andrea aus Pontedera bei Florenz hat dann von 1330—36 die erste Bronzetür für das Florentiner Baptisterium mit großer Klarheit der Disposition modelliert (ein Venezianer freilich mußte gerufen werden, um das Werk zu gießen!). Er behandelt jeden Torflügel für sich und teilt ihn durch Rahmen, die mit Muscheln und Marzocchi besetzt sind, in je 14 Felder. Je zehn dieser Compartimente schildern das Leben des Täufers, je vier (die untersten) enthalten allegorische Einzelfiguren. Starke, ausdrucksvoll profilierte Vierpässe mit scharfen, den Schwung der Kreise unterbrechenden Winkeln umklammern jede Szene. Ein von fünf kleinen Konsolen getragenes Brett bildet hier die Bühne der Reliefs, auf ihr agieren die Figuren vor einer bescheidenen Kulisse, aber mit ausdruckreicher Gebärde. Zu voller Entwicklung kommt der Stil in den acht Einzelgestalten unten. Ungemein sicher ist die Einordnung, die Achsenbetonung, das Gleichgewicht jeder Szene. Der linke Flügel schließt mit dem Bilde der höchsten Stunde in diesem Täuferleben, mit der Jordantaufe. Dann setzt auf der anderen Seite der tragische Teil mit dem Verhör vor Herodes ein und führt bis zur Bestattung des Täufers. Wie bei Giottos Mariengeschichte in der Paduaner Arena, so liegt bei Andrea das Typisch-Menschliche ruhig und innig hinter der biblischen Geschichte. Das war die Art, wie der Trecento seine Humanität aussprach. Der Einklang im Gesamtaspekt der Tür wird durch keinen Türring, keine Maske gestört. Da die Türen meist offen standen, ist die Sonderbehandlung jedes Flügls wichtiger als das Hinüberführen der Geschichte über den Spalt hinweg.

Ghiberti hat sich in der Hauptsache an das Vorbild Andrea Pisanos gehalten (Abb. 13). Dieselben 28 Felder, 20 davon biographisch; dieselbe doppelte Rahmung im Quadrat und Vierpaß; die Balken freilich sind jetzt statt mit Marzocchi mit Menschenköpfen, statt der Muscheln mit Blumen- und Fruchtzweigen geschmückt. Mit der Geschichte Jesu beginnt Ghiberti unten links; er führt die Reihe über den Spalt herüber und meistert so in fünf Hauptkapiteln seinen Stoff. Man kann die Überschriften der Reihen nennen: Jugend,

14a. Lorenzo Ghiberti. Die Auferstehung. 14b. Lorenzo Ghiberti. Das Pfingstwunder.
Erste Tür am Florentiner Baptisterium.

Weihe und erste Bewährung, die Vorbereitung zur Passion, die Katastrophe, Tod und Verklärung. In den acht untersten Feldern thronen die Evangelisten und Kirchenväter, also die Chronisten und Deuter dieses klassischen Heilslebens.

Die Reliefbehandlung ist von der Andreas sehr verschieden. Auch hier finden wir bisweilen ein schmales Bühnenpodium, häufiger die unregelmäßige zackige Erdscholle. Breit ist das Landschaftliche entwickelt, in starker Aufsicht. Die Gebäude öffnen sich, dunkeln, schieben sich zurück. Das dramatische Leben ist ähnlich wie bei Andrea gedrängt, aber reicher und blühender legt sich der Schauplatz und die Natur um die erregten Menschen. Die feste Vierpaßrahmung hilft auch hier die Fülle der Bildungen zusammenzuhalten. An Stelle der gotischen Tabernakelarchitektur sind rundbogige Hallen tief und hoch errichtet. Beim Pfingstwunder (Abb. 14b) wird die Loggia dei Lanzi nachgebildet; hoch oben auf dem Söller sitzt Maria im Kreise der Apostel, unten stehen Juden und Soldaten auf der piazza de' Signori. Menschen, Bäume und Geräte geben zusammen den reizvollsten Einklang. Dafür ist der „Ostermorgen“ das schönste Beispiel (Abb. 14a). Vorne die festzusammengeschobenen, stahlschimmernden Körper der Soldaten, zwischen ihnen der ruhige, blanke Sarkophag. Auf den Höhen ragen Palmen und Ölbäume. Zwischen ihnen schwebt in sanftem Entgleiten der Lebensfürst in schweigender Morgenstille. Für die Harmonie der Linienführung, die Ghiberti mit einem ähnlichen Instinkt wie Raffael gemeistert hat, ist wohl das Verkündigungsrelief die beste Probe; aber auch die Verklärung und die Geißelung erweisen höchste Gesetzmäßigkeit. Das Gefühl dür Symmetrie und Ausgeglichenheit erfährt lediglich in den unteren acht Feldern mit den Einzelgestalten der Evangelisten und Kirchenväter eine gewisse Enttäuschung; das hat Schmarsow (Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums, Leipzig 1899) dazu gedrängt, eine Verschiebung und Verwechslung der ursprünglichen Reihenfolge dieser acht Felder in dem Sinne anzunehmen, daß das dritte und vierte, wie das siebente und achte Relief auszutauschen seien. Höchst lebendig blicken von allen Ecken die ausdruckreichen Köpfe, der Mehrzahl nach wohl die Porträts der Mitarbeiter Ghibertis. Leidenschaftlich blicken sie zueinander herüber, sie vergleichen, zensieren und jubeln. Die Erinnerung an all die Stunden im Atelier, wo sie zusammen gearbeitet, modelliert, geändert, debattiert, getadelt, gelobt und schließlich gegossen haben, ist hier verewigt. Das Werk feiert seine Meister mit stillem Stolz. Man tut Unrecht, die zweite Tür Ghibertis auf Kosten der ersten zu loben. Sie verdrängte Andreas Tür, die bis dahin an dem Eingang dem Dome gegenüber stand und füllte diesen Ehrenplatz bis 1452 aus, um dann der zweiten Tür Ghibertis wiederum Platz zu machen.

15a. Fil. Brunelleschi. Opferung Isaaks. 15b. Lorenzo Ghiberti. Isaaks Opferung.
Konkurrenzreliefs. Florenz, Bargello.

Das große Werk kam unter Beihilfe zahlreicher Mitarbeiter und Gesellen zustande; ein Betrieb entwickelte sich, wie ihn später Donatello für die Paduaner Bronzen, Vecchietta für den Schmuck des Sieneser Hochaltars ausgearbeitet hat. Erwähnt werden beim ersten Kontrakt mit der Zunft die elf Gehilfen: Bandino di Stefano, Domenico di Giovanni, Giovanni di Francesco, Giuliano di ser Andrea, Maso di Cristofano (nicht Masolino!), Michele dello Scalcagna, Donato di Niccolò di Betto Bardi (Donatello), Michele di Niccolaio, Antonio di Tommaso (vielleicht il Mazzingo?), Jacopo d'Antonio da Bologna und Bernardo di Piero (nicht Ciuffagni). In einem zweiten Kontrakt fehlen die Namen von vier Gehilfen, statt dessen treten sechszehn andere neu hinzu: Francesco di Giovanni genannt Bruscaccio, Cola di Liello di Pietro da Roma, Francesco di Marchetto da Verona, Giuliano di Giovanni Poggibonsi (s. unten), maestro Antonio di Domenico di Cicilia, Bartolo di Michele (der Stiefvater Ghibertis), Bernardo Ciuffagni, Zanobi di Piero, Niccolò di Lorenzo, Jacopo di Bartolommeo (fanciullo), Giuliano di Monaldo, Pagolo di Dono (Uccello), Matteo di Donato, Niccolò di Baldovino, Bartolo di Niccolò und Ghibertis eigener Sohn Vittorio. Von all diesen Namen haben die wenigsten einen Inhalt für uns. Es handelt sich meist um Werkarbeiter, die nur dadurch in die hohen Hallen der Archive und der Historie eingerückt sind, weil ihre Auslohnung notiert wurde. Aber so viel lehrt die Liste: die Mehrzahl der zwischen 1370 und 1390 geborenen Künstler hat ihre Lehrtätigkeit in Ghibertis Atelier durchgemacht, und zwar nicht nur die Plastiker, sondern auch spätere Maler wie Paolo Uccello.

Eine andere Gruppe von Künstlernamen verrät uns Ghiberti in seinem zweiten Kommentar an der Stelle, wo er die Konkurrenten aufzählt, die zum Wettbewerb um die Bronzetür aufgefordert wurden. Es sind außer Ghiberti selbst: Brunelleschi, Simone da Colle, Niccolò di Lusa Spinelli, Jacopo della Quercia, Francesco di Valdembrino senese und Niccolò Lamberti. Zwei dieser Reliefs, auf denen die Opferung Isaaks dargestellt ist, haben sich

16. Früher Florentiner Stich mit der Opferung Isaaks.

bekanntlich erhalten, Ghibertis und Brunelleschis (Abb. 15a u. b).

Sie sind unendlich oft verglichen worden. Zweifellos besitzt die Arbeit Brunelleschis die größere dramatische Wucht. Dazu kommen bei ihm die vielen antiken Anklänge, der umgeformte Dornauszieher links unten, das Substitutionsopfer auf dem Altar, das die Ablösung des Menschenopfers durch die Garbe dem Hauptthema: Ablösung des Menschenopfers durch das Tieropfer an die Seite stellt. Alle Bildungen in resolutem Naturalismus, in großer Frische der Bewegung. Vor allem kommt das Renaissancegefühl bei Brunelleschi darin zum Ausdruck, daß er horizontal gliedert, nicht wie der Gotiker Ghiberti vertikal. Aber technisch hat Brunelleschi versagt: er goß die Figürchen einzeln und schraubte sie dann auf den Bronzegrund. Ihm fehlte außerdem eine stärkere Begabung für das Bildhafte und jenes Gefühl für Einordnung und Harmonie, über das Ghiberti in unbeschränkter Fülle verfügte. Ghibertis Aktion ist nicht so frisch, aber melodischer. Diagonal wächst ein Berggipfel auf, der die Fläche in zwei Dreiecke zerlegt; rechts die Haupthandlung, links die Knechte als Statisten. Während Brunelleschi den nackten Knaben genau in die Mitte setzt und ihn hier zusammenbrechen läßt unter dem Schraubstockgriff des verzweifelten Vaters, der wild entschlossen im Bergsturm an sein Opfer herandrängt, läßt Ghiberti andere Mächte sprechen: ein unendlich schöner Ephebe, dessen seidenweiche Haut im Licht schimmert, wendet schaudernd den zarten Hals vor dem Messer, das der wilde Vater ihm entgegenhält. Alter und Jugend, Zartheit und Grausamkeit, Leiden und Zögern stehen im Kontrast; nicht die Aktion ist betont, sondern die Situation. Schon schwebt erlösend der Himmelsbote mit dem Befehl: „Lege deine Hand nicht an den Knaben," über dem sehr alten Vater und dem sehr jungen Sohn, dessen Zartheit in der Nacktheit doppelt rührend ist. Bei den Knechten ergibt sich derselbe Unterschied der Künstler. Brunelleschi ordnete sie getrennt an, das saufende Tier steht zwischen ihnen; beide sind derb bei ihren Hantierungen beschäftigt, der eine wasserschöpfend, der andere zieht den Dorn aus der Fußsohle. Sie stehen am unteren Rande des Reliefs, während das geistig Wichtige in der Höhe geschieht. Ghiberti denkt viel schlichter; er rückt die beiden Knechte mit dem Esel dicht zu einer Gruppe zusammen, in der Hauptsache eine Rückenfigur hinstellend, die heranschreitet. Es sind kaum Knechte, eher junge Kavaliere, wie die beiden Spaziergänger auf Masaccios Fresko der Tabita in der Brancaccikapelle. —

Ghibertis Sieg über Brunelleschi war nicht selbstverständlich. Vielleicht entschied seine technische Überlegenheit. In der Kommission werden zweifellos Gruppen bestanden haben, die um die Worte „Schönheit" und „Ausdruck" stritten. Brunelleschi charakterisiert schärfer, ist viel dramatischer, prononzierter in jeder Einzelheit. Er sagt: Knecht ist Knecht und Mord ist Mord. Aber eines fehlt ihm: das Bildhafte. Man kann sich nicht 28 Reliefs von Brunelleschi in der gleichen Feuersprache nebeneinander denken; für solche Abfolge versprach Ghiberti mehr. Auch darf man bezweifeln, ob Brunelleschi die Geduld gehabt hätte, 23 Jahre an einer einzigen Aufgabe zu bleiben.

Möglicherweise läßt sich eine dritte Lösung dieser Konkurrenz rekonstruieren aus einem frühen Florentiner Stich, auf den mich Paul Kristeller aufmerksam gemacht hat (Abb. 16). Die Komposition geht eng bis an den Rand und namentlich in die Ecken herein, so daß man auch hier die Rahmung eines Vierpasses hinzudenken kann. Wie bei Brunelleschi ist die Komposition horizontal geteilt, aber Isaak ist nicht in der Mitte, sondern nach links geschoben; er ist sehr klein, der mächtige Vater schwingt ein riesiges Schlachtmesser. Der Altar trägt vorn eine Maske zwischen Ranken. Das Tier trennt die beiden „Knechte", der linke hockt am Quell, der rechte blickt staunend zur Berghöhe und dem Engel. Das ist ein in der Giottoschule sehr beliebtes, getrennte Gruppen verbindendes Blickmotiv. — Die anderen Konkurrenzreliefs sind verloren gegangen. Quercia hat das Thema 30 Jahre später in Marmor am Bologneser Portal wieder behandelt, Ghiberti selbst hat es auf seiner zweiten Tür in veränderter Weise noch einmal dargestellt.

Abb. 19.
Lorenzo Ghiberti: Paradies-Tür am Florentiner Baptisterium.

17a. Giuliano Fiorentino. Aufrichtung der ehernen Schlange. Valencia.

17b. Giuliano Fiorentino. Simson am Stadttor von Gaza. Valencia.

17c. Giuliano Fiorentino. Jonas und der Walfisch. Valencia.

Von einem der Mitarbeiter Ghibertis an der ersten Türe ist durch Schmarsow eine selbständige Leistung bekannt geworden, die fern von Florenz in Valencia zu gleicher Zeit fertig wurde wie die Türe in Florenz. In Valencia fand Schmarsow zwölf Alabasterreliefs, die der aus Florenz zugereiste Giuliano Fiorentino in der Zeit von 1418—1424 gearbeitet hat (Abb. 17a—c u. Abb. 18). Dieser Giuliano, den Schmarsow mit dem obengenannten Giuliano di Giovanni da Poggibonni (detto il Facchino) identifiziert hat, entfaltet in diesen alt- und neutestamentlichen Reliefs einen Stil, der nicht nur im engsten Zusammenhang mit der Plastik Ghibertis steht, sondern noch entschiedener auf den Maler Don Lorenzo Monaco hinweist. Sechs alttestamentliche Szenen stehen nach dem Gesetz von Typus und Antitypus denen des Neuen Testamentes gegenüber:

1. Aufrichtung der ehernen Schlange — Kreuzigung Christi.
2. Simson trägt das Stadttor von Gaza fort — Christus bricht durch die Höllenpforte.
3. Jonas entsteigt dem Bauch des Walfisches — Auferstehung Christi.
4. Auffahrt des Elias — Himmelfahrt Christi.
5. Moses empfängt die Gesetzestafeln, Herabkunft des Heiligen Geistes.
6. Empfang der Königin von Saba durch Salomo — Krönung Marias.

18. Giuliano Fiorentino. Kreuzigung. Valencia.

Hier ist in der Entwicklung der Landschaft, des Genres und der Physiognomien Ghiberti an vielen Stellen überholt, was sich nur zum Teil aus dem Material des Alabasters erklärt. Giuliano muß damals noch sehr jung gewesen sein — bei Ghiberti erhält er einen ganz niedrigen Wochenlohn —, aber die Fremde, die Freiheit im fremden Lande hat seine Kunst befeuert und sicher half ihm der Anblick fremdartiger Gebilde zur Entwicklung der eigenen Kraft. Schon Schmarsow wies darauf hin, daß die Reliefs in Valencia stärker

20a. Lorenzo Ghiberti. Erschaffung Adams und Evas, der Sündenfall, die Vertreibung. Zweite Tür am Florentiner Baptisterium.

mit Ghibertis Sieneser Reliefs, namentlich mit der Gefangennahme des Täufers zusammengehen als mit denen der ersten Tür. Wahrscheinlich ist Giuliano später nach Florenz zurückgekehrt.

Aus der Zeit, in der Ghiberti an der ersten Tür arbeitete, stammen auch die beiden eben genannten Reliefs in Bronze, die er für den Sieneser Taufbrunnen arbeitete (1416 bestellt, 1427 abgeliefert). Das erste bringt eine dramatisch bewegte Handlung mit erregter Fülle der Gebärden und Kontraste, vor einer tief und hoch weitenden Renaissancehalle, das andere führt die Taufe Christi sakral und liturgisch in offener Landschaft mit herrlichem Engelchor und dem gütig segnenden Vater in der Höhe vor. Da hier die Vierpaßumrahmung fehlt, so geht die Komposition mehr in die Breite und die Ränder bekommen Gewicht. Es bereitet sich der Stil der zweiten Türe vor (s. die Tafel).

Diese ist unmittelbar nach der Vollendung der ersten Tür in Auftrag gegeben worden. Als Thema war, nachdem auf den beiden früheren Türen das Leben des Täufers und Christi geschildert war, der alttestamentliche Kreis gegeben. Die Mercatanti baten den Kanzler Leonardo Bruni, die Disposition auszuarbeiten und dieser skizzierte wieder eine Anlage von 28 Feldern, 20 historischen Reliefs und acht Prophetenreliefs (Jesaia, Jeremia, Ezechiel, Daniel, Samuel, Nathan, Elias und Elisa). Die historischen Reliefs begannen in dieser Aufstellung oben links und ihre Abfolge ging über beide Flügel herüber. Brunis Reihen lauteten: 1. Gott schafft den Himmel und die Sterne; Gott schafft Adam und Eva; Sündenfall; Vertreibung. 2. Der Brudermord; Noahs Arche und die Tiere; Isaaks Opferung; Isaak segnet Jakob. 3. Joseph von den Brüdern verkauft; der Traum Pharaos; Josephs Brüder in Ägypten; Moses und der flammende Dornbusch. 4. Wunder des Moses vor Pharao; Durchgang durchs Rote Meer; Moses und die Gesetzestafeln; Aaron opfert als Hoherpriester. 5. Einzug der Juden ins gelobte Land; David tötet Goliath; Davids Ernennung zum König; Salomos Urteil. Ein geistvolles Programm! In fünf Querschnitten wird der Sieg des Lichtes über die Finsternis, des Rechtes über das Unrecht, der Ordnung über die Unordnung, kurz

20b. Lorenzo Ghiberti. Salomo und die Königin von Saba. Zweite Tür am Florentiner Baptisterium.

das Wachstum menschlicher Kultur vorgeführt, von den Tagen, da zuerst Himmelsglanz über der festen Erde leuchtete bis zur Weisheit des Spruchkönigs, der Adel und Tücke des Menschenherzens durchschaut. Das Gemeinsame ist hier nicht wie bei den Reliefs der anderen Türen ein Held, der sich vielfach bewährt, sondern die Reihe der Helden von Adam bis Salomo, mit Moses, Joseph, David. Diese 28 Felder reduzierte Ghiberti zunächst auf 24; ihre Rahmen sind, wie Brockhaus nachwies, noch an der Rückseite der Türe zu sehen. Dann aber wagte Ghiberti den großen Schritt, den Inhalt des ganzen Brunischen Programms auf zehn Felder zu verdichten und die Propheten statt auf besondere Reliefs in die Nischen der seitlichen Rahmenbänder zu verweisen, wo nun 14 Gestalten Platz finden, zehn stehende Figuren und vier liegende an den Querbändern oben und unten. Diese vier liegenden Gestalten sind Adam und Eva (oben), Noah und sein Weib (unten). Diese beiden Menschheits-Elternpaare betrachten voll Staunen das Spiel ihrer Kinder und Enkel. Neben den Reliefs stehen die Helden und Heldinnen; wir erkennen Simson und Gideon, Mirjam und Michal. Aus Brunis Folge fehlt das erste Relief — Gott erschafft Himmel und Sterne —, Ghiberti setzt, ebenso wie später Quercia, sogleich bei der Erschaffung des Menschen ein. An Stelle von Brunis letzter Szene: „Salomos Urteil“ tritt „Salomos Begegnung mit der Königin von Saba“, ein Lieblingsstoff der Cassonemaler, die gern die reichste Frau Afrikas und den klügsten Mann Asiens vereinigt zeigten. Alle anderen Szenen, die Brunis Skizze forderte, sind von Ghiberti in seinen großen Reliefs dargestellt worden; denn nun enthält jede Tafel eine Fülle von Vorgängen (die erste allein enthält 40 Figuren!) in reichster Entwicklung der Landschaft, der Szene, der Architektur. Felsabhänge und Flußtäler, Städteansichten und tiefe Bogenhallen bieten weiten Raum für breites Gebaren. Freundlich glänzt das Paradies, das selbst der Sünde einen schattigen Hain bietet (Abb. 20a); scharf und heiß brennt die Sonne auf die Vertriebenen, auf Kains und Abels Ackerfleiß. Dann die Doppelszene von Noahs Arche, die die Form einer Riesenpyramide hat und der kühlen Weinlaube, wo ein Alter neben dem mächtigen Bottich seinen Rausch ausschläft. Der ganze Zauber der toskanischen Hügellandschaft lebt im Hain Mamre und zu Füßen des Berges, wo Abraham den Sohn opfern will; ähnlich leuchtet die Landschaft am Sinai beim Roten

Meer. Drei große Architekturen huldigen den Hauptbauten von Florenz. Salomos Tempel (Abb. 20b) ist nicht mehr der Felsendom der Omar-Moschee, wie ihn noch Taddeo Gaddi in dem Fresko der Baroncellikapelle von S. Croce abgebildet hatte, sondern eine Nachbildung des Florentiner Domes. Die Halle, vor der Isaak den Jakob segnet, erinnert an die Loggia de' Lanzi. Und in dem Rundbau Pharaos huldigt Ghiberti dem Lieblingsthema der Architekten jener Zeit, dem Centralbau, wie er unter Brunelleschis Domkuppel und unter der Vierung der Servitenkirche errichtet war. Bis in die letzten Ecken der Quadrate ist der Platz ausgenutzt; nicht mehr umfassen die eisernen Zangen der Vierpässe die Felder und Einzelszenen, sondern in starker Horizontale ist die Szene breit entwickelt; mit starker Aufsicht des Geländes. Der vorderste Streifen der Bühne führt meistens die Hauptszene vor; aber auch im Hintergrund auf der Spitze der Berge, neben der großen Pyramide, spielt sich Wichtiges ab.

In der Tat ist auf diesen Reliefs die malerische Szene in der Steigerung verschiedener Prospekte weit über die Leistungen der ersten Türe hinaus entwickelt worden. Eine Regie ist hier tätig, die die Szene gleichbedeutend neben die Figur stellt und die Bühne zum sich selbstbezeugenden Hauptschauspieler macht. Donatello hat ähnliche Künste schon in dem Relief des Salometanzes in Siena entwickelt, ohne eine so glaubhafte Verschmelzung von Szene und Figur zu erreichen. Vor allem aber scheint es das Relief der Assunta von Nanni di Banco über der Porta della Mandorla des Florentiner Domes gewesen zu sein, dessen illusionistisch-empyräischer Charakter in Ghiberti neue Möglichkeiten der perspektivischen Schau entwickelt hat. Wir finden dasselbe Bestreben in der gleichzeitigen Malerei, den Schauplatz zu entwickeln und namentlich die Natur in monumentaler Fülle um Leben und Streit der Menschen auszubreiten. Masaccio und Baldovinetti haben das Bedeutendste im Fresko erreicht, jener im „Zinsgroschen" der Brancaccikapelle, dieser in der „Geburt Christi" in der Vorhalle der Annunziata in Florenz.

Als im Jahre 1452 die Tore gar in Feuervergoldung aufglänzten, waren die Mercatanti sofort entschlossen, dieser Arbeit den Ehrenplatz gegenüber dem Dom einzuräumen. Vasari sagt, kein Geringerer als Michelangelo hätte diese Türen „le porte del paradiso" genannt; ursprünglich erinnerte diese Bezeichnung aber nicht an das himmlische Paradies, sondern an die Paradies genannte Verbindungshalle des alten Domes (Sa. Reparata) mit dem Baptisterium.

Auch an der zweiten Türe sind die Ecken der Rahmenfelder durch vierundzwanzig Charakterköpfe besetzt, unter denen sich Ghibertis Selbstporträt (Abb. 23) befindet mit der Unterschrift: Laurentii Cionis de Ghibertis mira arte fabricatum. Unter den anderen Köpfen mögen sich andere Mitarbeiter verstecken. Von solchen werden genannt: Papero di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fiesole, Cipriano di Bartolo da Pistoia; dann Vittorio, der Sohn Ghibertis und Michelozzo; später noch Matteo di Francesco da Settignano und (1444) Benozzo Gozzoli. 1448 werden noch erwähnt: Bernardo di Bartolommeo Cennini und Domenico di Antonio. Die berühmte Girlande (Abb. 24 u. 27) scheint auf den Landschaften der zehn Felder gepflückt zu sein; sie verstärkt deren kosmische Kraft und bringt uns den ozonhaltigen Duft der toskanischen Wiesen nahe. Die Fülle der Blumen Fiesoles, der Pinienwälder der Impruneta, die hier fest zusammengebunden wurde, ist ursprünglich wohl in natura zum Festkranz gewickelt und um die goldene Türe mit schwerem Fall gehängt, dann erst in der Bronze perpetuiert worden. Manches ist direkt über der Natur abgeformt worden und dann eingesetzt in die mächtigen Büschel, Schnüre und Ranken. Der Flora gesellt sich die Fauna, ähnlich wie auch Nanni di Banco und Giuliano Fiorentino die Tiere zur Belebung ihrer Landschaft herangezogen haben. Vögel und Eichhörnchen, Wiesel und Mäuse, Tauben und Käuzchen freuen sich an den Beeren und Früchten, während oben in der Höhe der Adler seine Fittiche entfaltet. —

21. Lorenzo Ghiberti. Arca des hl. Zenobius. Florenz, Dom.

In der Zeit von 1439 bis 1446 entstand die schöne Bronzearca für die Gebeine des heiligen Zenobius am Hochaltar des Florentiner Domes; auf der Front- und den beiden Schmalseiten ist das Wunder des Heiligen dargestellt, der einen von einem Ochsenkarren überfahrenen Knaben auf das Gebet seiner Eltern hin wieder auferweckt. Das Frontbild (Abb. 21) zeigt die weite Hügellandschaft des Arnotales, rechts die Stadt Florenz mit dem Baptisterium usw., in der Tiefe der Mitte eine Basilika mit Seitenbauten und davor die große Schar von etwa 65 Männern, Frauen, Mädchen und Kindern, die Zeugen des Wunders sein dürfen. Noch beugt sich verzweifelt die schöne junge Mutter über den toten Sohn, da wirkt schon das Gebet des heiligen Mannes, der Knabe erhebt sich und tastet sich ins Leben zurück. Auf der Rückseite halten sechs fliegende Engel den Kranz in der Mitte mit der Aufschrift. Bescheidener in den Dimensionen, aber nicht weniger edel ist die andere kleinere Arca für die Gebeine der Heiligen Protus, Hyacinthus und Nemesius, die Cosimo Medici für Sa. Maria degli Angeli aus Venedig mitgebracht hatte; Ghibertis Arca (1428, heut im Bargello) zeigt auf der Front zwei herrliche große Engel als Kranzträger, antiken Genien vergleichbar.

Der Weg, der von Ghibertis Konkurrenzrelief bis zu dem der Königin von Saba führt, ist ein langer; ein halbes Jahrhundert klassischer Entwicklung liegt dahinter. Durch die Aufgabe, Türen zu gießen, wurde Ghiberti dem cyklischen Stil zugeführt; alles Einzelne steht in höherer Rechnung, das Ganze fordert Unterstellung und das singulär Temperamentvolle hat hier keinen Platz. Donatellos Türen in der Sakristei von San Lorenzo (freilich Innentüren) sind überreich an brausendem Leben, aber ohne Bildschönheit. Von Filaretes Bronzetür wird noch die Rede sein; sie hat vielleicht mehr Charakter als Ghibertis Türen, aber weniger Stil. Gleichmaß, Ausgeglichenheit, Symmetrie und Harmonie sind Ghibertis Ziele. Mit souveräner Sicherheit hat er sich das Programm der Schönheit gestellt, die ihm kostbarer schien als der Ausdruck an sich. Auch darin ist er — ähnlich wie Fra Giovanni — ein Gotiker und dem Mönch Don Lorenzo, dessen überirdische Herrlichkeit noch immer zu wenig geschätzt wird, nahe. Wie Cyklus und Schönheitstrieb ihn dem Mittelalter verbanden, so auch die malerische Grundlage seines Schauens. Daher ist auch das Relief seine eigentliche Domäne; in der Standfigur kann er den Vergleich mit Nanni und Donatello nicht aushalten.

Diese zweite Phase seiner Arbeit geht bis ins Jahr 1414 zurück; damals entstand die Täuferstatue für Or San Michele; ihr folgte 1419 der Matthäus (aufgestellt 1422) und endlich der Stephanus (um 1426). Technisch betrachtet wiederum Großtaten; es sind die ersten Großbronzen der Renaissance. Donatellos Standbronzen entstehen erst in den vier-

22a. Lorenzo Ghiberti. Johannes der Täufer. Florenz, Or San Michele.

22b. Lorenzo Ghiberti. Matthäus. Florenz, Or San Michele. (Die Verkündigungsfiguren von Rosso.)

22c. Lorenzo Ghiberti. Stephanus. Florenz, Or San Michele.

ziger Jahren; die liegende Bronzefigur Papst Johanns XXIII. stellt viel bescheidenere Anforderungen. Ghiberti tritt mit diesen Figuren in Konkurrenz mit den besten Steinbildhauern seiner Zeit, die die Gesetze der Statik und Ponderanz, der Bewegung und Gewandung mit neuer Energie durchdachten.

Da die schon bei Nanni erwähnten Nischenstatuen dieses Kornspeichers eine geschlossene Reihe bilden, sei zunächst eine chronologische Übersicht über die vierzehn Statuen gegeben. Im Anfang des Quattrocento war hier bereits die Steinstatue des Lukas (Zunft der Richter und Notare) aufgestellt, die von Niccolò d'Arezzo 1404 vollendet war und 1602 durch Giovanni da Bolognas Bronzestatue ersetzt wurde; ferner der Johannes Evangelista, der Patron der Seidenmacher, von Pier di Giovanni Tedesco, den 1515 Baccio da Montelupo in Bronze ersetzte; noch älter ist die Statue der sitzenden Madonna aus der Zeit des Simone Talenti (um 1380), die ins Innere gebracht wurde, als ein Frivoler die heilige Frau mit Pferdemist beworfen hatte — der Übeltäter wurde zerrissen und die Schandtat zur Strafe auf einer Steintafel verewigt. Nach der 1406 an die Zünfte erneuerten Aufforderung, die ihnen zugewiesenen Nischen mit den Patronatsstatuen zu füllen, setzt die Haupttätigkeit ein. Sie

24a. Lorenzo Ghiberti. Kranz an der zweiten Tür des Florentiner Baptisteriums (Detail).

24b. Lorenzo Ghiberti. Kranz an der zweiten Tür des Florentiner Baptisteriums (Detail).

beginnt mit Nanni di Bancos Quattro coronati (Zunft der Fabbri) 1410 und desselben Meisters Philippus (Zunft der Calzolai) 1412; etwa gleichzeitig ist Donatellos erste Steinstatue, der Petrus der Zunft der Beccai. Dann folgt der Marcus Donatellos 1412—13 (für die Zunft der Linaiuoli), der Täufer Ghibertis für die arte Calimala 1414, um 1415 der Eligius Nanni di Bancos für die Mariscalchi, 1416 der Georg Donatellos für die Corazzai, 1419—22 der Matthäus Ghibertis für die Wechslerzunft, 1423—25 Donatellos heiliger Ludwig für die Mercatanti, 1426 Ghibertis Stephanus für die Zunft der Wollweber. Der Jakobus (neben Markus) für die Kürschnerzunft galt bisher als Arbeit Ciuffagnis, Venturi glaubt ihn der Schule Ghibertis zuweisen und um 1425 datieren zu sollen. Nannis und Donatellos Arbeiten (Quattro Coronati, Philippus, Petrus und Markus) sind es also vornehmlich, denen Ghiberti mit seiner ersten Figur, dem Täufer (Abb. 22a), gegenübertritt.

Um die hagere Gestalt des Täufers liegt ein Mantel in mächtig schwingenden Falten, der nur die obere Brust mit dem Fell, nicht aber die Schultern freiläßt. Alles schwingt in der Horizontale, nur von der linken Hüfte rauscht eine scharfe Falte zum rechten vorgesetzten Bein. Der Täufer tritt aus dem Dunkel der Nische ans Licht und hält eben im Schreiten inne; die Augen fixieren die Menge und die Lippen öffnen sich zu dem Bußruf: *μετανοεῖτε*. Diesem Körper fehlt die Überzeugungskraft seiner leiblichen Existenz, die feste Struktur, über die Philippus und Markus verfügen. Der Täufer gleicht einem von Lorenzo Monaco gemalten Pfeilerbild; hier kommt wieder die Abhängigkeit Ghibertis von der Malerei deutlich zum Vorschein. Ghiberti scheint diese Mängel selbst empfunden zu haben; denn der fünf Jahre später in Angriff genommene Matthäus (Abb. 20b) spricht eine sehr andere Sprache. Zunächst ist die Nische sehr flach geworden, der Apostel steht vor den Pilastern und tritt nicht mehr aus dem Dämmer hervor; auch fehlen die bunten Steineinlagen. Der Leib hat Wucht und Stand, das gebeugte rechte Bein wird lebendig nachgezogen. Die Falten des Oberkörpers gehen strahlenförmig zur erhobenen rechten Hand, die des Unterkörpers zum rechten Fuß. Das Buch mit der Bergpredigt wird aufgeschlagen präsentiert. Der Kopf ähnelt dem eines antiken Philosophen.

Die letzte Arbeit, der Stephanus von 1426 (Abb. 22c), zeigt die reifste Lösung gleichmäßiger Bewegung in Leib und Gewand, eine der Jugend des Protomartyr entsprechende Sanftheit und Zurückhaltung. Die Statue hat zwar keine volle Standkraft, sie wirkt nicht durch Gesten oder Gesichtsausdruck, aber sie ist von großer Stimmung und edler Gleichmäßigkeit. Ein vornehmer, noch etwas scheuer junger Priester

25a. Vittorio Ghiberti. Kranz um Andrea Pisanos Bronzetür am Florentiner Baptisterium (Detail).

steht schweigend da. Es entspricht dem Patron der arte della lana, wenn ein feines Wolltuch eng um den Körper liegt. In der Rechten hielt der Protomartyr wohl einst die Palme. Es muß gesagt werden, daß Donatellos S. Luigi (heute im Refektorium von Sa. Croce), der einen ähnlichen Stimmungswert priesterlichen jungen Adels hat, dem Stephanus vorausging.

---

Ghibertis Kunst ist vom Urteil der Hochrenaissance und des Barock höher bewertet worden als von dem der Gegenwart. Mit dem Werk: „Porte del paradiso" bezeichnete der Seicento ein Höchstes und jenen Männern war es außer Zweifel, daß Donatello derartiges nicht geschaffen habe. Unsere Zeit wendet oder wandte sich mit Vorliebe dem Impressionistischen und Sensitiven auch in der alten Kunst zu; ihr erscheint es wichtiger, daß ein Kunstwerk interessant, lebhaft, sprühend und geistvoll sei, als daß das edle Gleichmaß höchster Ruhe und Heiterkeit daraus leuchte. Es ist sicher kein Zufall, daß Bodes Auge, von Rembrandts Helldunkel erfüllt, Donatellos temperamentvollere Reliefs mit liebevollerem Auge angesehen hat als Ghibertis ausgeglichene Schönheit. So wertvoll diese Leidenschaft für unsere Erkenntnis wurde, so bleibt doch außer Frage, daß Ghiberti unter ganz anderem Aspekt betrachtet werden will als Donatello. Wir können nicht glauben, daß dies Ideal höchsten Einklangs tiefer steht als das des charaktervollen Ausdrucks, vor allem aber nicht, daß Temperament und persönliche Leidenschaft wertvoller sein sollen als das Ruhen im Gesetzmäßigen, als die Klarheit typischer Vergeistung. Die goldene Tür gehört jedenfalls zu den ewigen und stärksten Eindrücken jedes Italienfahrers. Als Donatello aus Padua heimkehrte (1455), wird er sich im stillen gesagt haben: der andere, viel Befehdete, oft Verspottete hat in seiner Art gesiegt.

25b. Vittorio Ghiberti. Kranz um Andrea Pisanos Bronzetür am Florentiner Baptisterium (Detail).

Damals war Ghiberti gerade gestorben. Der Unermüdliche hat, nachdem er fünfzig Jahre hindurch das größte Bronzeatelier in Florenz geleitet und eine erkleckliche Zahl bedeutender Schüler herangebildet hatte, die späten Stunden zur Schriftstellerei benützt und in seinen Kommentaren und Ricordi, sehen wir von Leon B. Albertis erster Schrift aus dem Jahre 1438 ab, der Renaissance den frühesten kunstgeschichtlichen Traktat geschenkt. Vermutlich steht der Entschluß, diesen zu schreiben, mit seiner Romreise 1447 zusammen. Diese ist doch wohl in erster Linie deshalb unternommen worden, um Filaretes damals eben vollendete „Valvae Vaticani" zu sehen, deren Betrachtung bei dem reifen, höchst sachverständigen Künstler eigenartige Gefühle ausgelöst haben wird. Als Ganzes, als Anlage wird Ghiberti die Tür Filaretes vermutlich abgelehnt haben; aber die humanistische Welt, die aus den Fabelreliefs der Ranken spricht, wird Eindruck gemacht haben, vielleicht auch die historischen Erzäh-

26. Vittorio Ghiberti. Kranz um Andrea Pisanos Bronzetür am Florentiner Baptisterium (Detail).

lungen von dem Zuge der Orientalen. Ghiberti betont einmal bei einem gerichtlichen Kampf um seine Legitimität, daß seine Eltern ihm eine gute Erziehung hätten zuteil werden lassen — so hätte er wohl auch die humanistische Welt formen können wie Filarete. Und noch ein Zweites mußte Ghiberti in Erstaunen setzen: Filarete gab hier der papalen Wucht der Roma secunda monumentalen Ausdruck; römisches Pathos liegt auf den Riesenfiguren der Apostelfürsten und gewiß rühmten die Römer, vorab die Kurie und die ganze vatikanische Welt ihre Tür als die schönere, pathetischere. Aber nicht nur Filaretes Tür sprach in Rom zu Ghiberti — er sah die gewaltigen Zeugen der Antike und wird wohl oft Gedanken bei sich bewegt haben, wie sie der junge Michelangelo, überwältigt von den ersten Eindrücken, niederschrieb: „qui si trovano tante belle cose." Der Provinziale wird in die große Diskussuion der Jahrhunderte eingeführt; Antike und Basilikenschönheit, Mosaik und Cosmatenwerke legten ihm, der aus dem bescheideneren Florenz kam, ganz neue Maßstäbe über Pracht, Masse und Qualität nahe. Wie einem Giotto einst die römischen Herrlichkeiten, die er in den Basiliken traf, die Seele wach gerauscht hatten, so füllte der damals siebzigjährige Ghiberti sich mit neuer Andacht. Und nun liest man seine Kommentare mit dem Grundgefühl, daß hier der Anteil von Florenz an der Geschichte Italiens und der Kunst verteidigt werden soll. Denn so bedeutend sich Ghiberti die Welt der Vorzeit in Rom dargeboten haben mag, die Produktion ihrer Gegenwart war bescheiden und auch Filarete war den Römern von Florenz geliehen worden. Nie mag Ghiberti das Rauschen des neuen Geistes, dem auch er goldene Flügel leihen durfte, stärker gespürt haben als bei seiner Rückkehr nach Florenz. Eine Vermutung ist es, daß jetzt erst der Plan der Vergoldung der Paradiespforten entstand, um in jeder Weise Filaretes Werk zu überbieten. Die Kommentare Ghibertis wurden die Grundlage für eine reiche lebhafte Kunstliteratur, auf der auch Vasari noch ruht, ja, ohne die Vasari nie seinen großen Plan hätte fassen können.

27. Lorenzo Ghiberti. Kranz um die zweite Tür am Florentiner Baptisterium.

Ghiberti hat als Maler begonnen, 1423 wurde er in die Malerzunft aufgenommen und im Jahr darauf machte er Glasfenster für den Dom, 1444 ist von neuen Fenstern die Rede, 1409 wurde er in die Goldschmiedezunft eingeführt und wir hören von Mitren und Mantelschließen, die er für die Päpste Martin V. und Eugen IV. bei deren Aufenthalt in Florenz macht. 1427 wird er Mitglied der Steinmetzenzunft, 1435 zeichnet er in Konkurrenz mit Brunelleschi die Chorschranken für den Dom, wobei er allerdings unterliegt. Neben den Großbronzen behält er noch Zeit, Leuchter für Or San Michele und den Rahmen zu Fra Angelicos Linaiuoli-

Madonna zu liefern. Umfassend ist Ghibertis baumeisterliche Tätigkeit am Florentiner Dom. Zu der Romreise 1447 tritt die Jugendfahrt nach Pesaro, 1424 eine Reise nach Venedig und Padua, 1416 war er in Siena. Und nun zu allem noch Schriftsteller! Alles das zeugt von einer Universalität, die zu ganz Großen hinüberführt! Wir werden uns hüten, den Handwerker und Techniker in Ghiberti zu sehr zu betonen; ein Schriftsteller seiner Art gehört zur gehobenen Künstlerschicht. Nur aus seiner soliden Bildung, die heutige Künstler für einen Makel halten, ist sein historisches Verständnis für die Künstler des Trecento zu erklären; selbst der Kunst ultra montes wird er gerecht, wo sie ihm entgegentritt — ich erinnere an den von ihm erwähnten geheimnisvollen deutschen Meister „da Colonia", der in Neapel viele Schüler herangebildet hat und dessen Hand wir vielleicht in der wundervollen Kreuzigungsgruppe des Städelschen Museums erkennen dürfen. — Die Goldschmiedearbeiten Ghibertis sind verloren gegangen. Von kleineren Arbeiten wäre noch eine Ciboriumstür für ein Tabernakel B. Rossellinos in Sa. Maria nuova zu erwähnen und eine kleine Bronzekaryatide im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, während die von einer Kreuzigung stammenden Bronzefigürchen einer Maria und eines Johannes im Ashmoleian-Museum in Oxford mit Unrecht Ghibertis Namen tragen. Der Berliner Katalog bringt auch eine Gruppe von Holzfiguren in Ghibertis Nähe, die schönen beiden Verkündigungsgestalten N 24/25 (früher I 198, 199), leider heute farblos und (in Marias Armen und Händen) stark ergänzt. Der Verfasser glaubt an den Sieneser Charakter dieser Figuren und hat dies in seiner Geschichte der Plastik Sienas im Quattrocento S. 44ff. begründet. Venturi (l. c. VI, 104) ist ihm in dieser Zuschreibung gefolgt. Weiteres im Kapitel über Siena.

Literatur. Die älteste Darstellung der italienischen Plastik gab Leop. Cicognara: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all' opere di Winckelmann e di d'Agincourt, Prato 1823f.; dann W. Lübke in der Geschichte der Plastik von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart, 1863; Burckhardt in der ersten Auflage des Cicerone, 1854, später unter Beihilfe von W. Bode und C. v. Fabriczy bis zur zehnten Auflage. Die Plastik des Quattrocento in ganz Italien behandelt Ad. Venturi im sechsten Band seiner Storia dell' arte Italiana: La scultura del Quattrocento, Milano, 1908. Eine Übersicht und Auswahl bei Fritz Knapp: Die italienische Plastik vom 15. bis 18. Jahrhundert, Berlin, o. J. W. Bode hat freilich schon in dem Handbuch der Kgl. Museen zu Berlin: Die italienische Plastik, 1893, eine wichtige Gesamtdarstellung gegeben, ebenso wie die frühen Kataloge der Berliner (1888) und Londoner (1864) Sammlungen wichtige Forschungen enthielten. Dann aber konzentrierte sich die Forschung zunächst auf die toskanische Plastik. Die früheste Darstellung gab Ch. C. Perkins, Tuscan Sculptors, London, 1864, die bedeutendste und monumentalste W. Bode, Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas in historischer Anordnung, München 1892—1905, in 112 Lieferungen mit 567 Tafeln und 233 Seiten Text. Ferner eine zweite monumentale Publikation: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, Berlin, 1907, drei Bände, und neben vielen Einzelabhandlungen die beiden zusammenfassenden Bücher desselben Verfassers, Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, und Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, 1910. Von französischer Seite gab Müntz in seiner Geschichte der Renaissance mehrfache Übersichten, Marcel Reymond eine fünfbändige Darstellung, La sculpture florentine, Florence 1897—1900 (vgl. auch Courajod, Leçons professées à l'école de Louvre II Origines de la Renaissance, Paris 1881), ferner A. Michel, Histoire de l'art III, II, 515ff. u. IV, I, 72ff.; von englischer Seite Lord Balcarres: The evolution of italian sculpture, London 1909 (Übersicht); von schwedischer O. Sirén, Florentinsk Renaissanssculptur, Stockholm 1909. Wichtig der neue Berliner Katalog: Die ital. und span. Bildwerke des 15.—18. Jhhs., Berlin 1913, von W. Bode und Fr. Schottmüller. Man vergleiche auch die betreffenden Abschnitte in der großen Publikation der S. Giorgio-Gesellschaft: Die Architektur Toskanas (Geymüller-Stegmann).

Literatur zu Niccolò d'Arezzo, Nanni di Banco usw. H. Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule (Wiener Quellenschriften), Wien 1875; von demselben Verfasser: Die Vorläufer Donatellos, Leipzig 1878 und Übersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur bis gegen das Ende des 14. Jhhs., Zürich 1869. Cavalucci, Santa Maria del Fiore. Storia documentata dall' origine sino ai nostri giorni, Firenze 1881. Ces. Guasti, Sa Maria del Fiore, Firenze 1887. Giov. Poggi: Il duomo di Firenze

(Band II der Italienischen Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz), Parti I—IX, Berlin 1909. A. Schmarsow, Jahrb. d. pr. Ksts. VIII, 1887, und „die Statuen von Or San Michele“, Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig 1897. Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze 1839ff. C. Frey, Die Loggia de' Lanzi zu Florenz, Berlin 1885. C. v. Fabriczy in Arch. stor. d. a. 1881 und 1902, im Repert. f. Kw., 1900, S. 85. S. Weber: Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance, Heidelberg 1898. K. Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz, Wien 1910; G. Pachaly, Nanni di Banco, Heidelberg 1907; O. Wulff, Nanni di Banco, Jhrb. d. pr. Ksts., 1913, Heft II und Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. in Berlin, 1909, S. 29. A. Schmarsow, Jhrb. d. pr. Ksts., 1887, S. 137ff. F. Knapp in Thiemes K. L. II, S. 435ff. F. Schottmüller, ib. VII, S. 17ff. W. Kurth, Die Darstellung des Nackten im Quattrocento von Florenz, Berlin 1912. P. Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Venezia 1893, I. Corn. v. Fabriczy, Repert. f. Kw. 1905, S. 99. A. G. Meyer, Das venezian. Grabmal der Frührenaiss. Jhrb. d. pr. Ksts., 1881.

Literatur zu Ghiberti. Rumohr, Ital. Forschungen II, 153 u. 232. Perkins, Ghiberti et son école, Paris 1886. C. Frey, Vita di Lorenzo Ghiberti, scritta da G. Vasari, con i commentari di Lor. Ghib., Berlin 1886. J. v. Schlosser, Die Denkwürdigkeiten (I commentari) Lor. Ghibertis, Berlin 1912, I u. II. Dazu Prolegomena im kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkomm. 1910 (dort auch S. 112ff. eine Bibliographie). F. Gregori e T. Patsch, La porta principale del Battistero di S. Giovanni, Firenze 1773. A. Schmarsow, Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Domes, Leipzig 1899, und Die Statuen an Or San Michele s. o. Heinr. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, ital. Milano 1902. A. Marquard, A Terracotta Sketch by L. Ghib., American Journal of Arch. 1894, p. 207ff. W. v. Bode, Ital. Bronzestatuetten, I—III, Berlin 1907ff., Lief. I. G. Poggi Misc. d'Arte 1903, p. 106. C. v. Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892. A. Schmarsow, Giuliano Fiorentino in Valencia, Leipzig 1911 (Abhdl. d. Phil. Hist. Cl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. XXIX, III). Chr. Huelsen, Il letto di Policleto. Eine Antike aus dem Besitze Lorenzo Ghibertis. Jahreshefte des Österr. Inst. 1916. Doren, Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäusstatue (Ital. Forsch., herausgeg. vom Kunsthist. Inst. in Florenz I). Sirén, Due Madonne della bottega del Ghiberti. Riv. d'arte 1907. J. von Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Wiener Jahrbuch XXIV. W. von Bode, Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento. Jahrb. d. preuß. Ksts. XXXV, S. 71ff.

28. Lorenzo Ghiberti. Selbstporträt.
Zweite Tür am Florentiner Baptisterium.

## II.
## Donatello.

In allen schöpferischen Zeiten ringen gegensätzliche Kräfte um die Palme; denn so klar das Ziel ist, so steil bleibt auch für den Genius der Weg. Er muß sich seinem Instinkt überlassen und hat kein Programm. Myron wollte ebensogut die Verklärung erreichen wie Phidias, Dürer lebt in derselben Temperatur wie Grünewald, Michelangelo und Raffael stehen sich in Rom persönlich als Feinde, sachlich als Kollegen höchster Berufung gegenüber. In Holland könnte man Rembrandt und Frans Hals als Antipoden gleichen Ringens hinstellen, in Frankreich Delacroix und Manet. So muß man Donatello Ghiberti gegenüber begreifen, das souveräne Temperament dem Meister des bel canto gegenüber. Sie waren genau so verfeindet wie Michelangelo und Leonardo und konnten sich ebensowenig verständigen wie Goethe und Beethoven, wie Böcklin und Marées. Wir Glücklichen dürfen die goldenen Früchte von beiden Bäumen pflücken und uns der ergreifenden Verschiedenheit freuen.

Während bei Ghiberti das Gleichmaß innerhalb der einzelnen Aufgabe und im ganzen Lebenswerk das eigentliche Geheimnis ist, sind Donatellos Gaben sehr ungleich. Er taucht oft tief in das Quellwasser des hellen und wilden Lebens; dann wieder plätschert er geringschätzig an der Oberfläche. Jugend und Alter liegen nicht nur den Jahren nach sehr weit auseinander; man kann dem „Olympier" der Spätzeit huldigen und zugleich den verblüffenden Wechsel in den Frühwerken verspotten. Die Jahre, in denen das Dreigestirn Donatello, Brunelleschi und Masaccio, also etwa von 1420—28, abends zusammensaß und hochverräterische Pläne schmiedete, sind die klassischen für die Florentiner Kunst geworden. Dann wurde die mit Brunelleschi unternommene Romfahrt — Donatello war damals schon über 45 Jahre alt! — für Donatello die Zeit neuen, noch stärkeren Ausgreifens. Der nach der Rückkehr aus Rom einsetzende Stil, wie ihn die Verkündigung in Sa Croce zeigt, wird nicht mehr verändert.

Während Ghiberti, abgesehen von kurzen Abstechern, dauernd in Florenz arbeitet, wird Donatello, obwohl ungern — ähnlich wie Giotto, L. Battista Alberti, Francesco di Giorgio —

29. Donatello. David, Marmor. Florenz, Bargello.

30. Donatello. Marmor, Madonnenstatuette. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

31. Donatello. Prophetenstatuette. Florenz, Dom, an der Porta della Mandorla. (Nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas.)

zu vielen Reisen gezwungen; das mag die Entwicklung seiner Psyche stark gefördert haben. Er geht nach Siena (mehrmals), nach Pisa, nach Rom (hier bleibt er etwa ein Jahr), nach Padua für 10 Jahre, wobei Venedig, Mantua und Ferrara, wohl auch Bologna besucht werden. Für den damaligen Florentiner ist Oberitalien in demselben Sinn Neuland wie es um 1800 für den Norddeutschen München war. Rom ist mehr als andersartig; Rom ist Diktator für jeden Künstler. Der Provinziale lernt die neuen Maßstäbe, die Jahrhunderte geben Distanz.

Donatello hat nicht die Bildung besessen wie sein Freund Brunelleschi oder wie Botticelli. Der Vater war Wollkämmer, freilich aus dem alten erlauchten Geschlecht der Bardi, die in Sa Croce eine von Giotto ausgemalte Familienkapelle besaßen. Seine Jugend hat er im Bezirk der Via Romana verbracht und in S. Pietro in Gattolini wird die etwa vierzigjährige Mona Orsa ihren Donato 1486 getauft haben. Die Lehrzeit bringt ihn gleich zu den wichtigsten Meistern: zu Ghiberti ins Atelier der ersten Bronzetür und zu Nanni di Banco in die Marmorhütte des Domes. Er entscheidet sich für das letztere und bleibt dem Dome

Täufer Hiob (Zuccone) Jeremias sog. Obadja

32. Teil der Westfront des Campanile beim Florentiner Dom.

dann 20 Jahre lang treu. 1406 darf er die ersten kleinen Statuen (Abb. 31, an der Porta della Mandorla, neben Nannis Assuntarelief) machen und zwei Jahre darauf erfolgt schon der Auftrag für jene Kolossalfigur des sitzenden Johannes Evangelista (Abb. 1c), von der oben die Rede war. 1411 meldet sich dann Or San Michele mit dem Auftrag der Marcusstatue — der Petrus der Fleischerzunft ist schon früher entstanden —, 1412 erfolgt die Aufnahme des „Orafo e Scarpellatore" in die Malergilde S. Luca. Vier Jahre später ist eine dritte Statue für Or San Michele, der Georg, vollendet, gleichzeitig aber auch zwei Statuen für den Campanile und eine Marmorstatue des David, die nach dem Palazzo de' Signori gebracht wird (es ist die 1409 vollendete Statue im Bargello). Nun folgt der erste Bronzeauftrag für Or San Michele; hier hatte Ghiberti den Sieg dieses Materials über den Stein durch seine Täuferstatue errungen, und so setzt denn auch Donatello in die wichtigste, zentrale Nische einen bronzenen Sanct Ludwig für die Parte Guelfa. Diese Statue hat von 1423—67 in dem Tabernakel gestanden, das dann Verrocchios Thomasgruppe aufnahm (heute ist sie im Refektorium von Sa. Croce). Das folgende Jahr bringt einen komplizierteren Auftrag: Donatello soll dem am 23. Dezember verstorbenen Ex-Papst Baldassare Cossa (Johann XXIII.), dem Freund Cosimo Medicis, das Grabmal im Baptisterium herrichten — also an bevorzugter Stelle, wo sonst kein Grab geduldet wurde. Dazu kommen viele kleinere Arbeiten, der Holzkruzifix in Sa. Croce (in idealer Konkurrenz mit Brunelleschis Gekreuzigtem in Sa. Maria novella), die Beteiligung am Modell der Domkuppel, der Marzocco für die Rampe bei Sa. Maria novella (heute im Bargello, eine Nachbildung beim Palazzo de' Signori), mehrere Statuen für den Dom und den Campanile (Ostfront). Eine fast unübersehbare Fülle in diesen ersten 15 Arbeitsjahren! Gehilfen melden sich — der wichtigste ist der obengenannte Giovanni di Bartolo Rosso — aber die Hauptsache macht er selbst. Diese Frühzeit ist die klassische Steinperiode. Das Hauptthema ist die Standfigur.

In dem rechten kleinen Propheten an der Porta della Mandorla (Abb. 31) möchte man am liebsten ein Selbstporträt des damals zwanzigjährigen Scarpellatore sehen; er trägt ein schlichtes Arbeitswams, nur das Manteltuch vor dem Unterkörper bringt etwas malerische Drapierung. Dem anderen Genossen ist

die Marmorstatuette des Berliner Museums (Nr. 26) verwandt, die Bode mit sicherem Blick als Jugendarbeit Donatellos erkannt hat (Abb. 30), mit komplizierterer Lösung, da hier ein Kind zu tragen ist. Alle diese Figuren halten Hände und Arme nahe am Körper. Ganz früh ist auch der sog. Daniel im Florentiner Dom anzusetzen, eine Figur in doppelter Lebensgröße, einst für die alte Domfassade bestimmt. Kecker bewegt sich der David des Bargello (Marmor, Abb. 29). Knapp anliegender Lederkoller, nackte Beine, der Hals dick und hoch, der Kopf eirund; der Mantel in großem, etwas ruhmredigem Knoten auf der Brust geknotet und dann mit flottem Fall von der linken Hüfte nach dem rechten Spielbein herunterlaufend. Hier werden die Arme abgestellt; es gelingt noch nicht, sie in die Gesamtrechnung einzugliedern. Die abstehenden Glieder sprechen sehr ausdrucksvoll, die Hände werden wichtig und präsentieren sich als ausdrucksreiche Gebilde. Zur Ergänzung des etwas leeren Kopfes Davids tritt das Riesenhaupt Goliaths voll edler Schönheit und Tragik. Grausam pendelt der Schleuderstein neben dem ersten Stein, der tief in die Stirn des Riesen drang. Das Schwert fehlt; der Sieger hatte es ja nur einen Augenblick nötig. Der Blick geht keck hinaus — zu den Feinden! Siegesstimmung lag damals über Florenz; denn die Erdrosselung Pisas war gelungen und in der Erinnerung an die auch sonst von der Kunst gefeierte Rückkehr des siegreichen Heeres mit seinen Feldherren Gino Capponi und Mauro degli Albizzi mag die Statue entstanden sein. Sie sollte ursprünglich einen der Sproni der kleinen nördlichen Halbkuppeln des Domes zieren; 1416 wurde sie aber in den Palazzo dei Signori geholt. Ein vierter jugendlicher Held dieser ersten Gruppe ist der freilich erst 1423 entstandene Täufer, heute an der Westfront des Campanile, links vom Zuccone aufgestellt, damals aber für die Nordseite bestimmt (Abb. 32). Hier gelang die Angliederung der Arme, der Oberkörper wirkt fest mit breiter leuchtender Brust, das linke Standbein säulenartig; im ganzen ist das Motiv dasselbe wie bei David.

Über den Platz der 16 Campanilestatuen besteht viel Unklarheit und lange war auch die Zeit der Entstehung unsicher; jetzt hat Giov. Poggi die Dokumente publiziert und es läßt sich mit Sicherheit folgendes feststellen: der Turm, dessen Grundstein 1334 von Giotto gelegt wurde, wurde 1359 eingedeckt. Von den 16 Nischen des zweiten Stockwerks waren die der West- und Südfront (also nach dem Baptisterium und der Misericordia zu) die sichtbarsten und daher zuerst zu füllen. Die Südseite trägt noch die alten Statuen, die eine ist 1390 bei Tommaso di Stefano bestellt worden, die anderen drei mögen um 1380 entstanden sein, Florentiner Trecentoleistungen. Die Westfront enthielt ebenfalls Trecentoskulpturen, die Statuen des Königs David und Salomo und zwei Sibyllen (Erythräa und Tiburtina), die wohl zwischen 1360 und 1380 gearbeitet sind; diese wurden 1464 mit den besseren Statuen der (schwer sichtbaren) Nordfront (nach dem Dom zu) ausgewechselt und stehen dort noch heute. Zunächst ging man im Anfang des Quattrocento an die Ostseite; die hier stehenden Statuen sind Moses, Abraham, Josua und Habakuk, alle zwischen 1415 und 1421 bei Donatello und Rosso in Auftrag gegeben und bezahlt. Die letzten leeren vier Nischen der Nordfront sind wiederum von Donatello und Rosso besetzt worden und zwar arbeitete Donatello 1423 den Täufer, 1435—36 (also nach der Romreise!) den Zuccone und den Jeremias. Die letzte Statue dieser Reihe ist der sogenannte Obadja oder Abdia Rossos von 1422; diese Statuen stehen also jetzt (seit 1464) an der Haupt- d. h. Westfront. Es ergibt sich folgendes Bild:

1. Täufer Donatello, 1423—26.
2. Zuccone Donatello, 1435—36(!).
3. Geremia Donatello, 1427.
4. Obadja Rosso, 1422.
5. Prophet Tommaso di Stefano, 1390.
6. }
7. } Trecentostatuen, um 1380.
8. }
9. „Habakuk" Donatello?, 1415.
10. Josua Rosso, 1421.
11. Abraham Donatello und Rosso, 1421.
12. Moses, um 1418.
13. Sibylle Erythräa }
14. König David }
15. König Salomo }
16. Sibylle Tiburtina }

Trecentofiguren, um 1360, bis 1464 an der Westseite, dann an die Nordseite versetzt im Austausch mit den heute die Westfront besetzenden Statuen 1—4.

Eingang

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | 12 | 11 | 10 | 9 |
| 13 | | *O* | | 8 |
| 14 | | Florenz Campanile des Domes Zweites Stockwerk | | 7 |
| Dom *N* | | | | *S* Misericordia |
| 15 | | | | 6 |
| 16 | | *W* | | 5 |
| 1 | 2 | | 3 | 4 |

Baptisterium-Front

32a. Donatello und Rosso. Abraham und Isaak. Florenz, Campanile, Ostseite.

33. Donatello. S. Marco. Florenz, Or San Michele.

Ganz andere Register werden bei Marcus (Abb. 33) gezogen. Die Behandlung des Oberkörpers und der Arme ist zwar dem obengeschilderten Johannes des Campanile verwandt; aber der Unterkörper wird nun Träger höchster Gegensätze. Senkrechte und Diagonale, Straffes und Gebauschtes, Parallelen und Kontraste, Regel und Zufall spielen miteinander. Solches Ausspielen ist ja älteste Handwerktradition; wir Deutschen denken etwa an die Naumburger Stifterstatuen. Die umbrochene linke Hand bekommt gesteigerten Ausdruck durch das steil in sie gestellte feste Buch (nicht mehr Schriftrolle!); daneben wird durch Kanten und Bäusche die wichtige Hüfte des Standbeins betont. Zu allem kommt noch die Gebärde des Hervortretens, wobei sich die linke Schulter stark hebt und verschiebt. Der Kopf bedeutet im Vergleich mit dem des sitzenden Evangelisten am Dom eine wichtige Steigerung; in diesem Marcushaupt ist das des Moses in San Pietro in Vincoli in Rom vorgebildet! Dionysische Macht schläft hier, Wallung und Wucht; dabei verrät sich unendliche Güte eines Alten, der viel ersah. Elastisch federt das geschnürte Lederkissen, auf dem der Patron der Linaiuoli steht. Es funktioniert stiller als das Kissen des Holofernes, denn Judith ist eine Brunnenstatue und aus den Quasten ihres Kissens dringt der Wasserstrahl.

Das Kontrastspiel wird noch weiter entwickelt; auf den Marcus folgt der Georg (Abb. 34), der wie ein Gegenpol wirkt. Wieder ist vieles von dem Marmordavid übernommen, die untere Partie aber durch den Schild belebt und verdeckt. Zum erstenmal wagte Donatello hier, freilich verstohlen, am Rücken, den Mantel mit einem einzigen großen Schwung in stolzer Bahn von der Schulter bis zum Fuß zu werfen. Helm und Lanze, die selbst im knappen Relief des Aristion nicht fehlen, glänzen bei diesem Helden durch Abwesenheit; die Corazzai, die die Statuen bestellt hatten, legten wohl mehr Gewicht auf den Panzer. Im jugendlichen Haupte lebt ein ähnlicher Reichtum wie in dem des Marcus; nicht nur die Einstellung auf scharfe Wachsamkeit, sondern die Präzision aller Einzelbildung ist erhöht. Erst Michelangelo machte im Davidskopf noch größere Ansprüche. (Über das Relief s. unten.)

Petrus ist die dritte Steinstatue Donatellos am Or San Michele. Sie steht hinter den Vorgängern zurück; Wulff setzt sie deshalb mit Recht um 1412 an. Gegenüber Marcus und Georg, die beide sehr streng und präzis wirken, zeigt Petrus eine lässigere Behandlung. Der viel- und scharfknitterige Mantel geht von der linken Schulter zum rechten Fuß; an der Hüfte brechen sich die Falten. Die Hände haben nicht die starke Kraft des Marcus, die Bewegung der Beine ist unklar. Im Kopfe kommt Donatello hier Nanni sehr nahe; seine Quattro coronati gaben die Richtung ins Antike. Und welcher dieser Patrone hätte mehr als Petrus das Recht, den alten Römern nahegerückt zu werden!

Zeitlich wären jetzt die Statuen der Ostfront des Campanile zu besprechen, der sog. Habakuk (der Name sicher irrtümlich, Poggi identifiziert den Zuccone mit Habakuk, hier an der Ostfront ist neben Moses, Abraham und Josua ein vierter Gottesstreiter zu erwarten), Abraham und Moses. Der letztere ist keinesfalls eine eigenhändige Arbeit Donatellos, trotz der Dokumente; der Habakuk bringt keine neue Lösung. Dagegen bedeuten die heut an der Westfront, bis 1464 an der Nordfront aufgestellten Statuen des Zuccone

und des Jeremias die stärkste Entwicklung der Steinstandfigur, die Donatello erreicht hat (Abb. 32). Hier arbeitet er mit leidenschaftlicher Freude, trotz des schlechten Platzes, der in Aussicht genommen war. Die Namen — ob Hiob und Jeremias? — helfen nicht zur Deutung, höchstens erklärt sich dadurch der kahle Schädel des Hiob. Beide Männer sind bartlos; Donatello verzichtet hier auf das dionysische Gesträhne der Bärte. Die Knochen, die Augenlöcher, der Mundschlitz sprechen. Echte starke Bildhauerhände, die schwer aufliegen und hart umbrechen. Hiob hängt seine Rechte in den Ledergurt, der stark herabgezogen wird; die andere Hand lüftet ein wenig den auf dem Boden schleifenden Mantel — das Buch fehlt. In gewaltigem Fall hängt die Toga herab. Sirén stellt die Figur mit dem Demosthenes des Vatikans zusammen und sicher hat die Antike bei dieser erst nach der Romreise vollendeten Statue ihren Anteil. Weder bei Quercia noch bei Sluter ist eine Monumentalisierung des Gewandes in diesem Sinn zu finden. Demosthenes wirkt aber frostig neben unserem Hiob. Der Jeremias gelang nicht so monumental, aber vielleicht noch wilder. Hier bringt das Motiv des mit der Schriftrolle erhobenen linken Armes Unterbrechung und Accente; in dem Loch, das der Mantelzipfel unten läßt, schimmert ein nacktes Bein.

34. Donatello. S. Georg. Florenz, Or San Michele.

Der Zuccone soll ein Porträt des Barduccio Cherichini sein, der Jeremias die Züge des Francesco Soderino tragen. Eine dritte Statue, die einst an der Domfassade mit dem sog. Daniel und 2 Statuen Ciuffagnis stand (alle 4 heute im Dom), ist sicher ebenfalls ein Prophet; sie wurde auf Poggio Bracciolini getauft, der aber damals (von 1404 bis 1423) in Deutschland war. Diese Statue hat Schmarsow wegen der gotischen Gewandbehandlung mit Donatellos Johannes Ev. zusammengerückt; Poggi hält sie für ein Werk des Giuliano di Giovanni (Il duomo di Firenze S. LIV).

Als gemeinschaftliche Arbeit Donatellos und Rossos ist urkundlich die 1421 in Auftrag gegebene Gruppe der Opferung Isaaks am Campanile gesichert (Abb. 32a); sie wurde im August dieses Jahres schon bezahlt. Hier haben wir die erste Gruppe, einen stehenden Alten mit einem kauernden nackten Knaben, inhaltlich ein Thema, das schon den Konkurrenzreliefs (s. oben S. 23) zugrunde lag und das dann ja auch an Ghibertis 2. Tür noch einmal wiederkehrt. Hier haben wir auch den ersten Akt Donatellos. Der Knabe ist ins hellste Licht nach vorn gerückt; das straff gebeugte Knie, Rumpf, Hals und Kopf des Knaben buchten stark hervor. Abraham erinnert im Typus an Marcus und hat Michelangelo den Gedanken zu seinem gewaltigen Matthäus eingegeben. Vielleicht kannte Donatello altchristliche Sarkophage, auf denen die Gruppe vorkommt (eine aus dem Lateran abgebildet bei Schubring, Donatello S. XVIII). Der Griff des Vaters in die Haare des Knaben, der nackte rechte Arm, der das breit aufliegende Messer hält, sind sicher Donatellos eigenste Gedanken. Sehr plastisch wirken die Holzklötze für das „Brandopfer“. Der Engel erscheint hier natürlich nicht, wohl aber ruft ihn das schmerzlich sehnsüchtige Vaterauge.

Drei Plätze sind es, auf denen diese bisher besprochenen Arbeiten Donatellos stehen: Fassade und Außenseiten des Domes, Campanile-Nischen, Or San Michele-Nischen. Alles also Straßenkunst; auch der

35. Donatello. Grabmal des Papstes Johann XXIII. (Baldassare Cossa). Florenz, Baptisterium.

Marmordavid sollte zuerst außen an den Sproni der Nordapsis des Domes stehen, also in beträchtlicher Höhe. Mit der Nahansicht rechnen der sitzende Evangelist Johannes und die Statuen in Or San Michele. Die Berliner Statuette wäre die einzige Zimmerarbeit dieser Frühzeit. Als Donatello aus Rom zurückkehrte, mag er Ähnliches empfunden haben, wie Michelangelo, als er nach dem ersten Drittel der Sixtinischen Decke das Gerüst abbaute und erkannte, daß er zu kleinfigurig gearbeitet hatte. Donatello gab deshalb der einzigen noch nicht fertigen Figur am Campanile, dem Zuccone, jetzt den großen Mantelschwung, um sie von unten wirksam zu machen. Aber auch der Abraham wirkt dem hohen Platz entsprechend. Gewiß hätte damals die Dombehörde gern auch Donatello die noch leeren Relieffelder an der Nordseite des Campanile übertragen; sie wurden 1437 Luca della Robbia anvertraut.

Eine neue bedeutend kompliziertere, halbarchitektonische Aufgabe tritt mit dem Grab des 1418 gestorbenen Papstes Baldassare Cossa aus Neapel (1415 abgesetzt) an Donatello heran (Abb. 35). Die Wand im Baptisterium, die von zwei mächtigen Granitsäulen gerahmt wird, bot ein hochgestelltes Rechteck an. Donatello ordnet die vier Etagen seines Aufbaues nach zwei Gesichtspunkten: in der Hauptsache gibt er den Katafalk und legt dadurch für ein Jahrhundert den Florentiner Grabtypus als „Perpetuierung des Katafalks" fest. Dazu tritt aber in der Höhe mit Hilfe des Vorhangs die Vision. Die Anordnung ist dies erste Mal noch nicht ganz geglückt; die vier Etagen wirken reichlich steil, die Reliefs der Tugenden unten drängen die Hauptsache zu sehr in die Höhe. Aber die drei Reihen: Sarkophag, Totenbahre und Vision werden ein klassisches Paradigma. Auf der von Marzocchi getragenen Totenbahre liegt die Bronzestatue des Papstes, im vollen bischöflichen (nicht päpstlichen) Ornat mit der Mitra. Die Inschrift spricht von dem „quondam papa". Damit hätten wir also die erste Bronzearbeit Donatellos. 1423 war Michelozzo aus Ghibertis Werkstatt in die Donatellos übergetreten, zunächst als Gehilfe, seit 1425 als Genosse. Wahrscheinlich ist auch ein Steinarbeiter, Pagno di Lapo Portigiani, an dem Grabmal mit tätig gewesen.

Eine zweite Bronzefigur ist entweder gleichzeitig, oder gar noch früher entstanden (sie ist 1423 bezahlt), die des heiligen Ludwig für Or San Michele (Abb. 36). Dieser erlauchte heilige König war nicht der Patron einer Zunft, sondern der mächtigen parte Guelfa. So übertrifft zunächst sein Tabernakel alle bisherigen. Donatello hat sich hier als Freund und Schuldner Brunelleschis und Masaccios bekannt; jener gab das Vorbild in dem Bogen der Loggia degli Innocenti, dieser das gleiche System in dem Trinitäts-Fresko in Sa. Maria novella, das um 1425 gemalt ist. Die älteren gotischen Nischen des Kornspeichers — man nehme als

Beispiel etwa die des Marcus — sind ein buntes offenes Gehäuse mit reichem Dekor an den Rändern und an den Innenflächen; aus blühendem Spiel der Marmorranken, Säulchen, Krabben und Fialen tritt der Heilige aus dem blumigen Dunkel des Tabernakels in das Licht der Florentiner Straße. Eine Erinnerung an den alten Hortus, in dem San Michele einst lag, mag zugrunde liegen. An der Mitte der Ostfront steht nun aber der Heilige im Rahmen eines Portals. Eine strenge Gliederung mit kannelierten Pilastern, Gebälk, Giebel und Sockel rahmt die heitere Front. Gedrehte Säulen tragen das innere Gebälk mit der Apsismuschel. Überall ist in den Baugliedern der Ausdruck der Restriktion und Spannung zu spüren. Die Profile sind gehäuft, die Kannelierungen gefüllt, die Säulen gedreht, der Wulst des Bogens ist im Schachbrettornament gemustert, die Muschel geriffelt, der Knauf nach innen gezogen. Nur scheinbar sind es antike Bildungen; das Ganze ist auf die gotische hochgestellte Grundform errichtet; die Einzelformen sind willkürlich chargiert. Donatello wollte gegen die blanke Bronze in der Mitte eine saubere, straffe und doch reiche Architektur setzen. Die Figur des heiligen Ludwig kann nur im Zusammenhang mit diesem stolzen Rahmen genossen werden. Ein sehr junger, sehr adeliger Heiliger steht vor uns; sein Leib ist gehüllt in die verschleiernde Fülle der Falten des Rauchmantels, aus dem mit kurzer vornehmer Andeutung die segnende Hand winkt, während die Linke zugleich mit dem Pedum den Mantel hält. Sehr schön gelang das verklärte Antlitz. Die demütig abgelegte Krone liegt am Sockel. Obwohl ein Bronzeguß, wirkt das Gebäu dieses Leibes doch eher wie eine Steinarbeit. Ghiberti hat in seinem Stephanus drei Jahre später eine glücklichere, freilich durch keine kanonischen Gewänder behinderte Lösung gefunden.

Eine andere, wenn auch kleinere Bronzefigur wird gewöhnlich auch in diese Zeit gesetzt; ich meine die Täuferstatuette in Berlin (Abb. 36a), aus Palazzo Strozzi stammend und vielleicht identisch mit einem für den Dom in Orvieto 1423 bestellten Baptista. Hier ist aber das materielle Bronzegefühl viel entwickelter und die Statue scheint mir aus der Zeit des Bronzedavid, jedenfalls nach der Romreise. Hier ist mit dem über das Fell geworfenen Mantel ein Motiv entwickelt, das namentlich vom Rücken aus sehr groß wirkt (die Statue war freistehend gedacht, wohl als Bekrönung des Deckels eines Taufbeckens). Taufschale und Spruchband in dem erhobenen und gesenkten Arm motivieren gegensätzliche Bewegungen der Arme. Es ist das einzige Mal,

36. Donatello. S. Ludwig (Detail). Florenz, Refektorium von S. Croce.

36a. Donatello. Der Täufer, Bronzestatue. Berlin, K.-Fr.-Mus.

37. Donatello. Relief der Assunta am Grab Brancacci in Neapel, S. Angelo e Nilo.

daß Donatello die Scodella gibt statt des Kreuzstabes. Das Motiv erfordert als Gegenstück eine Christusstatue auf einem zweiten Taufbecken.

Zwischen 1425 und 1428 liegen Reisen in Toscana. Aufträge der Sieneser Domopera für den Taufbrunnen, für den Donatello ein Bronzerelief, vier Putten und zwei Tugenden gießen soll, rufen ihn zunächst nach Siena, wo er auch die Grabplatte des Bischofs Pecci von Grosseto gießt. Nach Pisa hat ihn wohl der Freund Masaccio geholt, der hier 1426 einen Altar zu malen hatte. Die Mitteltafel dieses Altars, eine Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln darstellend, kehrt ähnlich in einem Relief Donatellos (bei Dr. Weisbach in Berlin und in London) wieder. Ebenfalls in Pisa wird ein Grabmal mit Michelozzo zusammen gearbeitet für den Kardinal Brancacci von S. Angelo e Nilo in Neapel, bei dem Donatello freilich nur das kleine, aber sehr bedeutende Relief der Assunta macht (Abb. 37).

Das Steinrelief trat in Donatellos Frühzeit zurück; das Relief mit Georgs Drachenkampf (unter der Statue von Or San Michele) bleibt lange Zeit das einzige seiner Hand, freilich ein sehr eigenartiges. Im Steinrelief hatte Nanni di Banco seinen Stil vom schematischen Kastenrelief (Abb. 6) zur visionär-optischen Schau mit starker Bewegung, Untersicht und Verkürzung (Abb. 10) entwickelt. An dem Relief an der Porta della Mandorla arbeitete er gerade, als Donatello das Georgsrelief in Angriff nahm (Abb. 38). Für diese geistvolle Impression gibt es keine Vorstufe, auch kein Vorbild aus der Antike! Sicher besaß die Zunft der Corazzai eine alte Kampfdarstellung, auf der der Panzer Georgs so gut sichtbar war wie auf dem Relief. Eine Palasthalle rechts mit 5 Arkadenbogen deutet die Stadt Silena in Kappadokien an. Zum strengen grausamen Schluß ihres Tores kontrastiert links die dunkelnde Öffnung des Höhlenbaues, aus der eben der

38. Donatello. Georgs Drachenkampf. Marmorrelief. Florenz, Or San Michele.

Pestdrache hervorzischt. Ein Satz des Pferdes gegen den geflügelten Molch, und schon sticht Georg ihm die Lanze in den Leib. Weit wendet das Pferd den Kopf von dem giftigen Hauch weg, wie Selenes Roß vor dem Atem des Typhon auf dem Pergamonfries scheut. Rechts steht bebend in Angst und Holdseligkeit Margarethe, König Sevios Tochter, die Hände ringend, voll zagen Hoffens. Im Hintergrund Andeutung von Bergen; der Sumpf des Drachen liegt natürlich im Tal. Also: fest betonte Ränder, eine Hauptszene mit der Reflexgestalt, zwischen den Figuren weiter, freier Schauplatz. Im Gegensatz zu Nannis Steinmetzenrelief unter den Quattro Coronati, das vorher entstanden war und auf dem die Einzelfiguren nebeneinander vor neutralem Grund gesetzt sind, breitet Donatello hier suggestiv eine weite Landschaft aus, eine offene Bühne breitet sich glaubhaft, auf der nun die Figuren vollen Platz haben. Der Grund des Reliefs gerät in Wallung. Er hält nicht mehr still wie eine Mauer, vor der die Figuren sich abheben, sondern er scheint sich zu bewegen, ja zu atmen in kosmischer Wirklichkeit. Wir glauben den Gifthauch des Sumpfes zu spüren, der Bergwind, der von den Höhen herüberstreicht, die Glut der

39. Donatello. Schlüsselübergabe an Petrus. Marmorrelief. London, Victoria-Albert-Museum.
(Nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas.)

40. Donatello. Putto vom Taufbrunnen in Siena. Berlin, K.-Friedr.-Museum.

trockenen Hitze des Orients. Technisch mag man dies schon rilievo schiacciato nennen; stilistisch ist hier — vielleicht in heimlicher Konkurrenz mit Nannis Assunta-Relief — eine optisch-illusionistische Szene gegeben, die aber nicht imaginär wie bei Nanni ist, sondern kosmisch und architektonisch.

Zehn und mehr Jahre später entstehen zwei andere Schiacciatoreliefs: die Assunta am Grab Brancacci 1427 (Abb. 37) und die Schlüsselabgabe an Petrus aus der Casa Salviati in Florenz, heute in London. Beidemal bildet den Hintergrund der lichte Himmel, in den dort eine Frau hinaufgetragen wird, von dem hier eine auf dem Berg der Verklärung sitzende Figur sich abhebt. Sieben schöne, die halbnackten Glieder jubelnd in die Wolken werfende Engel tragen auf dem Neapler Relief die fast erschrockene Jungfrau in die Höhe. Ein Wolkenmeer lichten Glanzes breitet sich aus, unendliche Räume werden geahnt. Tief unten liegt die Erde. Das ist ein echter Auferstehungssang. Bei dem Relief der Schlüsselübergabe (Abb. 39) stehen die 11 Jünger mit der knieenden alten Maria, z. T. mit dem Rücken gegen den Beschauer, um den Hügel, auf dem Christus sitzt; die Ecke ist rechts durch Bäume, links durch 2 Engel betont. Cherubim umflattern gloriolenartig die Hauptfigur. Auch hier breitet sich die Luftferne unabsehbar, vor allem in die Weite. Eine Vermutung: zwischen 1427 und 1433 ist Donatellos Mutter gestorben, über achtzig Jahre alt; vielleicht trägt die alte Maria hier ihre Züge.

In stärkstem Gegensatz zu diesen Marmorphantasien steht nun die plastische Klarheit auf dem 1425 gegossenen ersten Bronzerelief (Abb. 41); es ist der Tanz der Salome am Sieneser Taufbrunnen (ursprünglich Quercia in Auftrag gegeben). Das Datum ist wichtig, weil man daraus sieht, daß dies Relief früher als Ghibertis erste Reliefs der zweiten Tür entstanden ist. Die Szene spielt im Hof der Machaerusburg. Doppelte Arkadenreihen verstellen den Hintergrund, so daß deutlich ein Mittelgrund abgesetzt wird. Dagegen fehlen hier die Randbetonungen. Aber auch hier gerät der Grund in Bewegung, nur mit anderen Mitteln. Giotto zeigt noch gewissenhaft die Hinrichtung des Täufers und seinen roten durchgeschlagenen Halsstumpf; diese Arbeit ahnen wir hier nur, aber wir sehen hohe Hallen und breite Treppen, die zu tiefen Kellern führen, in denen eben ein kurzer lauter Schrei hörbar wurde. In der Ferne sehen wir dann zum erstenmal das auf einer Schüssel hocherhobene Haupt, an dem sich die wollüstigen Augen zweier grausamer Frauen weiden. Vorn erscheint die jüngere, Salome, in ganzer Figur, um berückend zu tanzen und des Stiefvaters Sinn zu verwirren, damit seine Sinnlichkeit wilder als der Zorn sei. Melancholisch tönt zwischen all dem Rasen der Glieder und der Seelen das gleichförmige Saitenspiel des Geigers. Die Mitte ist hier fast leer; gewaltsam drängt sich die Herodesgruppe nach links, die Salomes nach rechts. Hell leuchtet der leere Fußboden.

Zwei bekleidete Frauenfiguren und vier nackte Putten goß Donatello ebenfalls für den Sieneser Taufbrunnen. Jene stehen zwischen den Reliefs an zwei Ecken des Achtecks, diese laufen mit zwei anderen im Zwölfschritt fröhlich oben auf dem Tambour umher, um das jüngste Christenkind, das zur Taufe hereingebracht wird, willkommen zu heißen. Da haben wir also die ersten nackten, bewegten Figuren. Der Putto, schon bei Nanni der Träger einer Entwicklung, von Donatello schon am Cossa-Grab und am Ludwig-Tabernakel geformt, wird nun frei, ein Springinsfeld im Flügelkleide als richtige Rundfigur. Diese Putten sind, trotz ihrer Kleinheit, die Väter des Bronzedavid. Denn es handelt sich nun nicht mehr um Nischenfiguren mit Frontalansicht, sondern um das freie Spiel runder Bewegungen. Der prächtigste Bursche lief ins Berliner Garn (Abb. 40); da ist er nun die Freude von jung und alt. Mit dem Kind zieht das Genre in die Welt typischer Abbreviatur hin. Die Kinder der Domcantoria, der Prateser Kanzel und am Altar im Paduaner Santo haben hier ihre erstgeborenen Brüder.

41. Donatello. Salomes Tanz. Bronzerelief. Siena, Baptisterium.

42. Donatello. David. Bronze. Florenz, Bargello.

42a. Donatello. Der junge Herkules. Bronze. Florenz, Bargello.

Donatello mag nach dem Tode der Mutter auf Brunelleschis Aufforderung, ihn nach Rom zu begleiten, sich leichter entschlossen haben, die Heimat zu verlassen, als es sonst wohl geschehen wäre. Er gab seine alte Wohnung im Quartier von S. Spirito auf und beschloß, später diesseits des Arno wieder im Quartier S. Giovanni zu wohnen, wo alle seine Marmorkinder standen. Äußerlich gab die Veranlassung zur Romreise ein Auftrag, die Grabplatte des eben verstorbenen Papstes, die Simone Ghini modelliert hatte, zu begutachten. Das ließ ihn hoffen, von dem neuen Papst, Gabriel Condulmer, Eugen IV., weitere Aufträge zu bekommen; er konnte nicht wissen, daß politische Wirren diesen Kirchenfürsten dauernd von Rom fernhalten würden. Auch Brunelleschi mag stolze Hoffnungen genährt haben. Mit der Kuppel von S. Maria del Fiore hatte er sein Meisterstück in der Heimat abgelegt und keiner war wie er berufen, einen noch stolzeren Kuppelbau zu leiten, wenn der Neubau der Alten Peterskirche fällig würde, was ja nur eine Frage der Zeit war. Wir haben kein Tagebuch, das uns die Erlebnisse dieses für beide Männer denkwürdigen Jahres 1433 berichtete. Anekdoten erzählen wohl, daß die Zwei bei den antiken Trümmern gesessen, gemessen und gegraben hätten, so daß sie sich als Schatzgräber verdächtig machten. Aber kein Bericht meldet von dem Eindruck, den die Kuppel des Pantheons, das Colosseum und die Constantinsbasilica hervorrief, kein Zeuge schildert das Staunen über die Goldmosaiken in den alten Basiliken oder was Donatello zu Marc Aurel und der Trajanssäule gesagt hat. Nur ein sicheres Werk Donatellos aus dieser Zeit ist bekannt: das von Schmarsow wieder aufgefundene Sakramentstabernakel in einer der Sakristeien von S. Peter, das heute ein altes Gnadenbild umrahmt. Es ist keine hervorragende Leistung und reicht in nichts über das heraus, was wir bisher von ihm kennen. Die Stunde der Ernte schlug erst nach der Rückkehr nach Florenz. Da setzt der zweite Teil seines Lebens und Formens ein, der sich ebenso wie der erste über 30 Jahre erstreckt. Wie eine Erinnerung an die Romwelt mit all ihrem schweren Schlag und ihrer breiten Fülle, mit ihrer dröhnenden Lastbarkeit und monumentalen Wucht wirkt ein Werk, das nicht nur römisch, sondern fast griechisch zu nennen ist, das Verkündigungstabernakel in Sa. Croce (siehe die Tafel).

Kein Marmor, keine Bronze, sondern Sandstein, aber mit reichlicher Vergoldung; die Putten sogar nur aus Ton, aber natürlich bemalt. Nanni di Banco hatte die Szene der Annunziata in zwei schwärmerischen Figuren gebildet (s. oben S. 12f.), Rosso sie in anderer

43. Donatello. Bronzebüste. Philadelphia, Sammlung Widener.
(Nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas)

44. Donatello. Leuchterengel von der Sängerkanzel des Florentiner Domes. Paris, Musée André.
(Nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas.)

Form auf dem Tabernakel von Ghibertis Matthäus an Or San Michele aufgestellt (Abb. 22b). Donatello muß in Rom Stelen der griechischen Zeit gesehen haben; nach ihrem Vorbild ist die Tabernakelkomposition dieses Werkes gedacht. Die Architektur ist im römischen Sinne chargiert und beschwert. Schon der Sockel wirkt barock durch die Ausbuchtung der Hohlkehle, in der ein schwerer, geflügelter Kranz um den Diskus liegt. Geschuppte Pilaster stehen auf kleinen Doppelvoluten, mit Mascheronikapitellen; darüber ein Gebälk mit Ovoli, Dentalen und Rosetten in naiver Häufung. Endlich ein Giebel im gedrückten Bogen mit einer Tellerscheibe in der Mitte, schotenartige Wülste an den Eckvoluten; hier oben tummeln sich vier muntere Kranzputten und freuen sich der Werbung, die unten gelingen soll. Das ist das „Haus"; mit schwerster Gliederung steht es um den kleinen Saal, in dem Maria überrascht wird. In einem Intarsienzimmer, wie wir es später auf P. Pollaiuolos Verkündigung in Berlin finden, saß Maria auf schöngeschnitztem Lehnstuhl und las. Da kommt leise auf nackten Sohlen der himmlische Freier herein, beugt huldigend das Knie vor der Erschreckten, die aufspringt und sich dann schnell faßt, als sie die edle Glut dieses Auges brennen fühlt. Bei der Hegeso-Stele sitzt die Herrin, die Dienerin steht neben ihr, in größter Ruhe. Hier fährt die Edle auf, der Bote kniet und ein möglichst weiter Raum trennt die beiden. So unantik die Szene also im Geist, so verwandt ist doch die Komposition! Auch die Gewänder beider Figuren sprechen die schwere Sprache römischer Massen. Ein Gefältel breitet sich, das fast an die Verkündigung Jan van Eycks erinnert, mit schweren Borten und goldgestickten Klappen. Namentlich bei der stehenden Gestalt Marias kommt die Stoffülle zum stärksten Fall.

Will man sich über die Chargierung des Ganzen klar werden, so vergleiche man es mit dem Ludwigtabernakel an Or San Michele. Hier ist alles kühl, knapp, präzis, restringiert; dort entladet sich üppige Fülle, schwere Belastung wuchtet und Massen häufen sich; eine Wirkung wird von der nächsten mitfortgerissen zu erneuter Steigerung. Welch ein Temperaturunterschied! Das Ludwigtabernakel ist ein echt Florentiner Gewächs, in all seiner feinen, etwas nüchternen Klarheit; das Verkündigungsrelief in Sa Croce ist römisch empfunden, schwer gesättigt und massiert, nicht nur in der Dekoration und Architektur, sondern auch in den Figuren.

Das ist das eine Geschenk der römischen Reise; das andere scheint mir der Bronzedavid im Bargello zu sein (Abb. 42). Vieles freilich verrät den Zusammenhang mit den früheren Arbeiten, namentlich den Putten in Siena. Aber die langen Haarstränge über dem mit Lorbeer

Donatello: Verkündigungstabernakel
Florenz, Sa. Croce

geschmückten Hut, der schwere Kranz des Postaments, das Goliathhaupt und das Riesenschwert verraten schon die römische Wandlung. Vor allem aber der Entschluß, den David jetzt völlig nackt zu geben; damit wird uns der erste Bronzeakt seit der Antike geschenkt! Die Bibel fordert dies Kostüm nicht und Verrocchio ist wieder zum Wams zurückgekehrt. Donatello wählt die Nacktheit zum Ausdruck des Heroischen. Die Sieneser Putten mögen ihm Lust gemacht haben, das Thema im Großen zu versuchen. Sirén verweist auf einen antiken Hermes im Palazzo Vecchio, der das Vorbild abgegeben habe. Möglich; aber warum sah Donatello die ihm wohlbekannte Statue jetzt mit ganz anderem Auge an als vor der römischen Reise? Wir haben ja mehrere Davidstatuen aus früherer Zeit, nicht nur den ganz frühen Marmordavid im Bargello, sondern auch die Steinstatue im Palazzo Martelli und dazu das in Bronze ausgegossene Wachsmodell im Berliner Museum (Abb. weiter unten). Das sind rein florentinische Dinge. Der Bronzedavid ist das Bekenntnis zur Antike. Wichtiger als das Puttenrelief am Helm ist die Gesamtauffassung. Die Bibel nennt den Knaben David bräunlicht und schön; daher paßte die Bronze gut, um die jungen Glieder spiegeln und leuchten zu lassen. Sehr unantik und roh ist freilich der Tritt des Burschen auf die Backe des toten Riesen und der lächelnde Spott des übermütigen Siegers!

Dem David verwandt ist die etwas kleinere Statue des sogenannten Amor im Bargello (Abb. 42a). Ein seltsamer Hosenmatz mit Flügeln am Rücken und an den Füßen, und auch noch einem Satyrschwänzchen! Die Schlange, die er zu Boden tritt, macht es wahrscheinlich, daß wir einen jungen Herkules vor uns haben, freilich jenen Amor-Herkules, dessen Kombination auch in der Antike vorkommt (z. B. Eros mit dem Löwenfell in Boston oder die Statue des Lateran Nr. 497). Diese Deutung Siréns scheint mir der von A. G. Meyer, der hier den Attys (in Anlehnung an eine Statue des Louvre) sehen wollte, vorzuziehen. Jedenfalls gibt Donatello bewußt eine antike Umformung; und zwar biegt er das Feierliche in das Drastische, das Ideale in das Naturalistische. Das hatte schon Brunelleschi mit dem Dornauszieher auf dem Konkurrenzrelief so gemacht und der zum David umgewandelte Hermes Donatellos zeigt wenigstens verschleiert die gleiche Tendenz. Man pflegt sonst den Rückschlag gegen die Verhimmelung der Antike erst im Seicento zu suchen, bei Caravaggio (Amor in Berlin), bei Velasquez (Borrachos und Hephaist), bei Shakespeare (Troilus und Cressida). Aber in den Bronzestatuetten der Renaissance kommen bereits ähnliche „Proteste des Realismus" vor und die kleine Tonfigur des Dornausziehers im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 266) zeigt die gleiche Absicht. — Mit diesem Herkuleskind stimmt gut der Amorkopf in der Sammlung Widener Philadelphia (früher in London beim Herzog von Westminster) (Abb. 43); der Louvre besitzt eine Nachbildung aus dem 18. Jahrhundert, als man vermutlich den Kopf für eine Antike hielt. Beide Köpfe sind auf das Lachen gestimmt.

Das lachende Kind beherrscht nun auch die große Marmorarbeit für das Innere des Domes, wo über den Türen der beiden Sakristeien (die in Bronze geplant waren) und den Lünetten, deren Glasur damals eben gebrannt wurde, Cantorien für die Sänger errichtet werden sollen. Im Juli 1433 geht der Auftrag an den eben aus Rom zurückgekehrten Donatello, nachdem Luca della Robbia schon am 4. Oktober 1431 mit der Gegenleistung betraut war. Man hoffte wohl, bei der für das Jahr 1436 angesetzten Weihe des Domes die Sängerkanzeln vollendet zu sehen. 1440 erst ist das mächtige, heute in der Florentiner Domopera in viel zu neutralem Licht aufgestellte Werk vollendet. In ihm wird Donatello zum Malerplastiker. Unter der feierlichen Wölbung der größten Kuppel der Welt (für die man damals den gelben Schein des Goldmosaiks plante), im Halbdunkel schattender Pfeiler leuchteten einst, als Halbfiguren sichtbar, im Schein gelber Wachskerzen die Gestalten junger Sänger, die hier das Laudate dominum vortrugen. Sie standen auf einer Marmorkanzel, deren architektonische Glieder schwerste Fülle, bunte Belebung und denselben chargierten Dekor wie das Verkündigungstabernakel tragen. Mosaizierte Säulchen bilden eine Balustrade vor der Hauptfront, auf der ein munterer Kreis tanzender, spielender, jauchzender Kinder vor goldgemusterter Wand sich im

doppelten Reigen schlingt. Unverkennbar ist auf den Kontrast der leichtgekleideten springenden Kinder und der feierlichen lebendigen A-cappella-Sänger über ihnen gerechnet. Donatello hat die Worte des 149. Psalms: „Laudant nomen eius in choro; in tympano et psalterio psallant ei" nicht wie Luca della Robbia seinen 150. Psalm ausgeschrieben an dies Gebälk gesetzt, das vielmehr mit Vasen, Voluten, Sonnen und Rosetten gefüllt ist. Zwischen den schweren vier Voluten der Konsolen, die die Kanzel tragen, sitzen noch zwei Reliefs mit Tamburin schlagenden Putten. Zwei große Kreise sind ausgespart, in denen einst Bronzemasken gesessen haben sollen — die von Corwegh dorthin versetzten Bronzeköpfe aus dem Bargello können es aber nicht gewesen sein. Dagegen haben sich die urkundlich gesicherten Leuchterknaben erhalten; ich erkannte sie in den Bronzeputten des Musée André in Paris, die dadurch um 1440 datierbar sind (Abb. 44). Stilistisch stimmen sie aufs beste mit dem Amor in Philadelphia und dem Herkules des Bargello überein. Für den Reigen der Marmorkinder hat man auf mehrere antike Vorlagen hingewiesen; vor allem auf die Aschenurne des Lucius Lucilius Felix im Capitolinischen Museum, auf einen römischen Sarkophag in Florenz, auf Reliefs in Ravenna, Mailand, und auf Aschenurnen im Hofe des Palazzo Riccardi in Florenz. Das antike Relief in Ravenna, zwei nackte Putten vor einer hohen Fruchtschale stehend, hat mit dem linken Konsolenrelief Donatellos in der Tat überraschende Ähnlichkeit. Sicher sind Gehilfen beteiligt. Das beste Stück ist die rechte Partie des Knabentanzes (Abb. Schubring, Donatello, S. 53 oben).

Ein ganz neuer Reliefstil zeigt sich hier, der mit dem früheren rilievo schiacciato nichts mehr gemein hat. Der Grund wird mit Gold gemustert und dadurch isoliert; vor ihm stehen, z. T. zu dreiviertel frei herausgearbeitet, die sich überschneidenden Gestalten. 22 Putten laufen vorn im Doppelreigen umher, 8 spielen an der Seite, 4 stehen vor der Vase und dem Kandelaber der Konsolenreliefs. Wie Abgesandte dieser Marmorkinderschar erscheinen nun noch die 2 Bronzeknaben, die den Sängern die Leuchter hielten (0,60 und 0,64 hoch); sie finden ihr Vorbild in dem jungen Isaak der Abrahamstatue des Campanile. Aber die Haltung ist geballter; kurznackig sitzt der dicke Kopf auf dem prallen Kinderleib.

Der Vertrag betreffs Lieferung einer zweiten Kanzel, einer Außenkanzel für den Dom in Prato, reicht bis 1428 zurück; die Romreise unterbrach die Vorarbeiten. Pagno di Lapo Portigiani kam sogar nach Rom, um Donatello an Prato zu mahnen. 1434 werden die ersten Reliefs fertig, 1437 sind sieben Reliefs vollendet; das Kapitell war schon 1433 von Michelozzo gegossen worden. Diese Kanzel, an der neben Donatello Michelozzo und Lapo Portigiani stark beteiligt sind, verdankt ihre Entstehung einer sehr wertvollen Reliquie, auf deren Besitz die Domherren von Prato besonders stolz waren. Der Gürtel Marias, eines der Symbole ihrer Virginität, sollte von einem Prateser Bürger auf einem Kreuzzug erworben und nach Prato gebracht worden sein. Die Teufel hätten dann vergebens versucht, dies kostbare Stück, auf dem der Besitzer nachts gewissenhaft schlief, zu rauben, indem sie den Schläfer immer wieder auf seinem Bettuch hochschnellten. Er ertrug geduldig die gestörte Nachtruhe und vermachte dann der Kirche seiner Heimat den kostbaren Gürtel, der seit 1365 in der Cappella della cintola des Domes aufbewahrt wird, wo Angelo Gaddi die Historie gemalt hat. Um diesen Gürtel den Bürgern Pratos alljährlich zu zeigen, wurde an der rechten Frontecke der Fassade die Kanzel errichtet mit zwei Türen für den ankommenden und den weggehenden Priester. Die Ecke ist zum Rundpfeiler gebaucht, um den im Dreiviertelkreis die mit sieben Reliefs und Doppelpilastern gegliederte Brüstung läuft. Unter den hier bedeutend bescheideneren Konsolen mit Voluten und Akanthusblättern sitzt ein festes dreigeteiltes Gebälk als Sockel, unter dem dann noch Michelozzos Bronzekapitell den Abschluß macht. Das Ganze wird überdeckt von einem stark schattenden Dach, dessen innere Decke radial in Kassettenfelder ge-

teilt ist. Jedes Relief hat zwei oder drei Putten, die Tarantella tanzen, mit dem Tamburin und dem Holzrohre sich vergnügen und einen weit lebhafteren Reigen führen als die Florentiner Bübchen. Man denke, wir sind hier im Sonnenlicht Toscanas und das Gebaren der auf dem freien Domplatz knieenden Provinzialen ist weniger feierlich als die Gebärde der Florentiner Signori beim Hochamt im Florentiner Dom. Auch hier war ein Kontrast beabsichtigt zwischen der Feierlichkeit des goldenen Priesters, der den Gürtel zeigt, und dem lustigen Spiel an der Brüstung.

Das schon 1433 vollendete Bronzekapitell auf der Frontseite ist zwar von Michelozzo gegossen worden, aber sicher von Donatello modelliert, denn es zeigt die gleiche Formensprache wie das Verkündigungstabernakel. In ganz verschiedenem Maßstab ist das Figürliche behandelt; Flach- und Hochrelief stehen nebeneinander, antike Formen neben eigenster Erfindung. Rom zwingt nur die Talente zur Kopie; der Genius wird hier beflügelt zu eigenster, schärferer Prägung. Michelangelo schuf nach der ersten Romfahrt den David, der gewiß so unantik wie möglich ist, aber gesteigert im Maßstab, in der Präzision, in der Atmosphäre. Bei Donatello merkt man die Erfrischung durch Rom an seiner Unbekümmertheit und dem Mut zu selbständig neuer Formung, an der Freude zu Chargierung und Häufung, namentlich beim Architektonischen.

Hatten schon diese zuletzt besprochenen Arbeiten Donatello zu einem engeren Zusammenschluß von Architektur und Plastik gedrängt, eine Verbindung, die viel organischer vollzogen wurde als etwa bei den Nischen von Or San Michele, so ruft ihn jetzt der große Freund Brunelleschi zum Schmuck der Sakristei von San Lorenzo auf. Es ist jene Sagrestia vecchia, die ebenso wie die Sagrestia nuova mehr Grabkapelle als Priesterhaus ist. Die Generationen der Medici sollten hier bestattet werden, Cosimos Eltern, er selbst und seine Söhne. Cosimo selbst hat dann den Ehrenplatz vor dem Hochaltar der Kirche erhalten; aber die Sagrestia vecchia blieb doch die eigentliche Familienkapelle und Cosmas und Damian sind daher hier die wichtigsten Heiligen. Der Bau Brunelleschis reicht von 1421—28, ist also früher als der der Pazzi-Kapelle. Es ist der erste Versuch, im kleinen Maßstab, das System der Fächerkuppel mit Pilastern und konzentrischen Doppelkreisen zu verbinden und gegenüber dem Gerüstbau der Gotik das rhythmische Flächensystem in reichster Kontrastwirkung auszubreiten. Man tut gut, in einer der älteren gotischen Kapellen, vielleicht der spanischen bei S. Maria novella, das System der Gurtbogen und neutralen Wandfüllungen wieder einmal sich anzusehen, um dann beim Eintritt in Brunelleschis Bau die Fülle des geistigen Lebens, der Feinheit und Präzision, den Reichtum der Kontraste, das neue Licht und seine Berieselung aller Sandsteinprofile mit ganzem Bewußtsein zu erleben. Der Gefahr einer hellen neutralen Nüchternheit, die sich dem Gefühl jener Tage, wo man die rotgoldenen Freskenteppiche gewohnt war, aufdrängen konnte, wirkt Brunelleschi durch reichliche Farbe entgegen. Die kleinere Kuppel über der Altarnische bekommt einen gemalten Zodiacus, das Hauptgesims über den Pilastern bunte Cherubimköpfe; dunkle Bronzetüren stehen vor den Nebensakristeien im klaren Kontrast zu dem warmen Braun des Holzes der Schränke; endlich wird auch die Wölbung durch 2×4 Rundbilder belebt. In den Pendentifs erscheinen die 4 Evangelisten, an den Halbkreisen der Oberwände — zur Erinnerung an Cosimos Vater Giovanni d'Averardo — Episoden aus dem Leben des Jüngsten dieser Vier.

Bei den Reliefs der Evangelisten — wie die 4 anderen aus Ton und daher in der Frische der ersten Skizze — stehen die schweren Steinsockel der Throne und Tische mit ihren senkrechten Stützen in lebhaftem Kontrast zu den rahmenden Kreisen. Lesend, sinnend, suchend und schreibend werden die heiligen Buchmänner vorgeführt, Abbilder der Humanisten jener Zeit, die dem Buch als der Quelle aller Wonnen so stark gehuldigt haben wie einst die Alexandriner. Überall reicher, aber feiner Dekor an den Thronen und Tischen, tanzende nackte Knaben und spielende Putten, Kränze, Vasen, Rosetten und Ranken. Ganz anders sind die 4 Reliefs der Johannesszenen behandelt (die Vision auf Patmos, die Erweckung der Drusiana, das Ölmartyrium

45. Donatello. Die Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Tondo an der Kuppel der Alten Sakristei in S. Lorenzo, Florenz.

und die Himmelfahrt). Giottos Fresken in Santa Croce sind nicht das Vorbild; alle Tradition ist verlassen. Mit Hilfe von Stangen, Barrieren, Zinnen, Bogen und Balken wird eine Bühne errichtet, wie sie die „diffizi" der Rappresentazioni und Prozessionen zeigten. Es sind wirkliche Gerüste gewesen; Palmieri erzählt, daß einmal ein Deutscher nach der Aufführung des Paradiso sie bestieg, der fest glaubte, diese Schaustellung sei Wirklichkeit und hier könne man also endlich einmal in den Himmel kommen! Die Erweckung der Drusiana spielt in einer großen Sala, wie sie heut etwa noch der Hauptraum der Sieneser Scala bildet; eine Barriere trennt die Besucher von den Kranken. Die Ölmarter spielt auf einer Estrade neben dem Stadttor an der inneren Stadtmauer; zur Barriere kommt die Treppe mit dem Geländer. Am seltsamsten ist das Gestänge bei der Himmelfahrt (Abb. 45). Wir sind auf dem Friedhof neben einer Basilika; tief unten liegt das Grab, in das der greise Johannes sich freiwillig gelegt hatte. Man findet am anderen Morgen das Grab leer, und während die am Grab Stehenden noch staunen, sehen die zur Plattform Hinaufgestiegenen schon den Apostel in den Lüften schweben, wo ihn Jesus empfängt. Alle kommen aus den Häusern gelaufen, um solch Wunder zu sehen. Nur das erste Relief bleibt ohne Architektur. Der Seher liegt hier auf einem Felsstück hoch auf dem Bergrand; weit dehnt sich die Seebucht von Patmos zu seinen Füßen. In der Wolke erscheint ihm der Ewige und der Drache, der das Weib mit dem Knaben verschlingen will; hohe Felsgebirge rahmen die Bucht ein. Hier liegt vielleicht eine Erinnerung an die Küste in Latium (Porto d'Anzio?) zugrunde. Den phantastisch-impressionistischen Zauber dieser Bilder verstärkt noch der hohe Platz.

Die kleinen beiden Bronzetüren der Nebensakristeien dürfen natürlich nicht mit Ghibertis Türen verglichen werden, die als Außentüren eines Marmortempels ein viel anspruchsvolleres Programm enthalten und ausbreiten. Unsere schlichtgerahmten, nur durch zwei Türgriffe belebten Türen leben von dem unerschöpflichen, hier in 20 Variationen vorgeführten Thema der Diskussion (Abb. 46). Stephanus und Laurentius, Cosmas und Damian, Junge und Alte, Buch- und Federmenschen, Leidenschaftliche und Phlegmatiker reden miteinander, jeder in seiner Art. Keine Feierlichkeit, keine Eurhythmie. Ghiberti wird ausgerufen haben: schaudervoll, höchst schaudervoll! Aber die Kraft des Ausdruckes ist unbeschreiblich!

Vor den Türen steht eine Portalumrahmung mit Säulen, den einzigen dieses Raumes; alles andere ist flach. Über ihnen erscheinen die vier Hauptheiligen noch einmal im großen bunten Tonmodell. Auch die Chorschranken mit den mächtigen Ranken sind von Donatello und wahrscheinlich stand auch die Tonbüste des jungen Patrons Lorenzo in diesem Raum; von ihr wird noch die Rede sein.

Diese Arbeiten ziehen sich bis 1443 hin; Donatello wohnte damals im popolo S. Lorenzo. 1443 bezog er ein neues Haus mit Garten, Werkstatt und Nebengebäuden im popolo S. Michele Bisdomini in der Nähe des Domes. Er war inzwischen 57 Jahre alt geworden und seine Werkstatt mag ebenso groß wie die Ghibertis geworden sein. Die Arbeit hatte ihn von den gotischen Anfängen her zu der kühlen festen Klarheit, wie sie der Georg vertritt, zu dem Pathos des Zuccone und dann zu seinem „römischen Stil" geführt, wie er in der Verkündigung in S. Croce am reinsten ausgebildet ist. Die Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft mit Brunelleschi drängt ihn vom Stein fort zum Ton und zur Bronze. Auch Zeichnungen für die Tambourfenster der Domkuppel, Modelle für einen Domaltar werden erwähnt. Schon 1437 wurde er um Bronzetüren für die Domsakristei gebeten; diese werden dann nach Donatellos Abreise Luca della Robbia und Michelozzo 1445 anvertraut. Auch das Modell eines Kopfes für die gula

clausurae cupolae magnae wird erwähnt. Man sieht, die Dombehörde und Cosimo Medici begehren mit gleicher Leidenschaft Donatellos Kunst.

Mitten aus all diesen Arbeiten ruft den Künstler ein Auftrag in die Ferne nach Padua. Zunächst scheint es sich um die großen Chorschranken in S. Antonio, dem Santo, gehandelt zu haben, für die Donatello im April 1444 bereits bezahlt wird. Mit vielen Gesellen reist Donatello nach Padua und bald wird er dort durch einen Riesenauftrag gefesselt. Große Stiftungen setzten das Paduaner Kapitel von S. Antonio in den Stand, an eine würdige Ausgestaltung des Hochaltars ihrer Kirche zu denken. Das Jubiläumsjahr 1450 stand vor der Tür; überall in Italien sorgte man, daß der zu erwartende Pilgerstrom etwas zu schauen habe. Florenz und Rom bekommen neue Bronzetüren für ihre wichtigsten Kirchen, Padua, das — neben Assisi — wichtigste Zentrum des Franziskanerordnes, möchte den schönsten Hochaltar haben. Zunächst freilich wird nach den Akten ein Bronzekruzifix bestellt, der nicht zum Hochaltar gehörte; er wird schon 1444 bezahlt (heute irrtümlich am Hochaltar angebracht). Dann geht es seit 1446 an die Hauptaufgabe. Entsprechend den marmornen Lettnerfiguren in San Marco in Venedig sollen große Bronzestatuen der Madonna, des heiligen Franz und Antonius, der heiligen Giustina und des Propheten Daniel in einem großen Altartabernakel aufgestellt werden; am Sockel des Tabernakels sind, vorn und hinten, vier große Reliefs mit den Antoniuswundern und die vier Evangelistensymbole geplant. Auf der Rückseite sollen noch drei Steinreliefs, Passionsszenen, Platz finden. In der Mitte des vorderen Sockels braucht man einen Sportello für den Kelch mit dem Ecce homo. Zehn kleine Puttenreliefs sollten wohl an den Postamenten der Säulen, die das Tabernakel trugen, angebracht werden. Später wurde ihre Zahl auf zwölf erhöht, und auch noch zwei Bronzestatuen, die Heiligen Ludwig und Prosdocimus wurden hinzugefügt.

46. Donatello. Bronzetür in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Detail).

Die heutige Aufstellung des Altars (Abb. 47 u. 48) verzichtet auf das Tabernakel und stellt — ikonographisch ein schwerer Fehler — den Kruzifix über die festlich stolze Maria. Unerträglich wirken ferner die munteren Putten in all ihrer Musikfreude dicht neben dem ernsten Ecce homo der Mitte — solche Roheiten duldete die alte Kunst nicht. D. von Hadeln hat mit Recht auf Mantegnas Zenoaltar und den Altar des Giovanni da Pisa in den Paduaner Eremitani verwiesen, in denen ein Echo von Donatellos Altar zu finden ist und danach eine Rekonstruktion versucht, die diejenige von Cordenons (Abb. bei Schubring, Donatello, S. XLIII) überholt. Freilich denke ich mir die Anordnung der Hauptfiguren noch anders. Es handelt sich bei dieser Gruppe, genau wie bei den venezianischen Altarbildern, um eine Sa. Conversazione. S. Giustiana muß deshalb mit ihrer auf Maria weisenden Gebärde unbedingt rechts von ihr gestanden haben. Wir stellen also links (v. B.) neben Maria San Francesco, rechts S. Antonio;

47. Der Hochaltar in S. Antonio, Padua (Front).

dann links neben Francesco Daniel, rechts neben Antonio Giustina. Von den geplanten drei Steinreliefs ist nur das der Klage um den toten Herrn zur Ausführung gekommen. — Ein großer Stab von Gehilfen arbeitet mit dem Meister. Eine genaue Lektüre der von Gloria gesammelten Urkunden läßt den Fortgang der großen Arbeit von Monat zu Monat verfolgen. Gießhütten werden gebaut, Gruben ausgeworfen; Donatello selbst reitet in die Steinbrüche von Belluno und wählt die Sorten aus. Ausdrücklich werden als Mitarbeiter genannt: Giovanni (Nani) da Pisa, Urbano da Cortano, Antonio Chellino, Francesco del Valente, Bartolommeo di Domenico und Niccolò Dipintore (wohl Niccolò Pizzolo?); Antonio dalle Caldiere wird als Gießer genannt. Später wird auch Squarcione erwähnt und mehrere Vergolder, Antonio Moschetello als Lieferant von Terrakottareliefs (es handelt sich um den farbigen Grund des Steinreliefs der Pietà). Schließlich ist auch noch von einer Steinfigur Gott-Vaters „de sopra della cupola“ die Rede, die Donatello selbst gearbeitet hat (verloren). 1450 ist das Ganze vollendet, vergoldet und aufgestellt; die Weihe ist am 13. Juni.

Großes war erreicht. Die großen gemalten Anconen, wie sie die Altäre des Trecento schmückten, die mit ihrem goldenen Gehäuse, ihrer reichen Staffelung und zarten Steigerung ein unvergleichlicher Ausdruck der rhythmisierten Heilsordnung waren, werden nun von der Plastik der Großbronzen verdrängt. In Oberitalien, das die Malerei viel mehr entwickelt hat, als die Plastik, stellt ein Florentiner die großen Altarfiguren auf den Steintisch und gibt damit ein Vorbild, das jahrhundertelang Bedeutung erhielt, ja ein Unikum, wie es in dieser Gruppierung, Reichhaltigkeit und Vollendung nicht wieder erreicht worden ist.

Alle Aufgaben werden in einem neuen, höheren Sinn gelöst. Die Hauptfigur (siehe Tafel III) ist die größte Bronzemadonna der ganzen Renaissance, eine Verbindung der griechischen Gottesmutter mit der Magna Mater. Es ist die thronende Prozessionsmadonna, die ihr Kind den herankommenden Gläubigen stolz entgegenhält — der Typus also, wie ihn schon im Jahre 1199 der Mönch Martinus aus Parma in der Berliner Holzstatue geformt hat. Majestätisch wirkt der Thron mit den Sphinxen, die ägyptische Urweisheit andeuten. Es ist keine Sitzfigur; die Madonna erhebt sich und hält das kauernde nackte Kind vor den Schoß. Auf ihrer Brust glänzt ein Cherub; vier andere flattern an der goldenen Krone, die auf weichen Haarpolstern aufliegt. Reich und stolz stürzen die Mantelfalten zwischen den Knieen zum Boden herab. Das Geheimnis der Erlösung wird durch die Reliefs an der Rückseite des Thrones angedeutet, wo Evas Sündenfall gezeigt wird. Neben dem mütterlichen Zentrum wirken die beiden Mönchsfiguren ruhig, kühl, senkrecht. Die scharfe Standrhythmik früherer Zeit ist geschwunden; Donatello behandelt die Probleme der Ponderanz und Achsenklarheit mit vornehmer Lässigkeit. Der Ordensgründer trägt das Kruzifix, sein bester Schüler die weiße Lilie (die heutige falsch und zu üppig erneuert). Neben diesen ernsten Mönchen steht eine reine Jungfrau in stiller Sanftheit und der jüngste Prophet (Abb. 49 u. 50). Auch Sa Giustina hilft, wie ihr Nachbar Antonius, den Männern zur Keuschheit; man denke an Morettos Bild in Wien. Daniel trägt das glühende Kohlenbecken vor der Dalmatica zur Erinnerung an die Erzählung im dritten Kapitel seines Buches. Er preist die Glut des reinigenden Feuers, während Giustina die Welt kühlen Entsagens vertritt. Auch hier wieder lauter lebendige Kontraste. Die christliche Kultur wiederholt hier Vorgänge, wie sie schon die antike Welt bietet, um der Fülle der Lebensgesetze Herr zu werden. Die Antike hatte nicht den Willen und den Wunsch, die natürliche Welt nur zu loben oder zu tadeln; sie verehrt sie in allen ihren Kräften. Für das Gegensätzlichste

stellte sie verschiedene Götter auf, denen mit gleichem Eifer gehuldigt wurde. Die jungfräulich kühle Welt wurde durch Athene, der Gegenpol von Aphrodite vertreten. In ähnlichem Respekt vor den Tatsachen stellt diese Gruppe katholischer Heiliger die Strenge und die Milde, die Leidenschaft und die Zurückhaltung als die edeln, starken und ewigen Mächte zusammen, welche die höchste Mutter umheiligen. Dieses Bekenntnis antiker Humanität wird dann gesichert von zwei Vertretern der Kirche, die Ordnung und Dauer verbürgen, den Bischöfen S. Ludwig und S. Prosdocimus. Die erstere Gestalt wird man mit der Florentiner Figur von 1423 vergleichen, um auch hier wieder zu beobachten, wie Donatello bei allem Reichtum der Einzelbildung jetzt gelassener und einfacher geworden ist.

48. Der Hochaltar in S. Antonio, Padua (Rückseite).

Solche Gruppen der Santa Conversazione, wie sie Donatello hier zusammengestellt hat, kehren in vielen Tafelbildern der Venezianer wieder; die Bellini, die ja aus Padua kommen, und ihr Schwager Mantegna haben Donatellos Vorbild fortentwickelt. Unter den sechs Assistenten Marias ist hier freilich nur eine Frau — später mischt man gerne zwei weibliche Heilige in die siebenköpfige Gruppe —, die Kontraste von alt und jung, Mönch und Bischof, Aristokrat und Demokrat werden später noch gesteigert; aber alles Wesentliche ist schon von Donatello vorgebildet. Auch hier kommen schon die später so beliebten musizierenden Engel vor. Sie waren an die Basen der den Baldachin tragenden Säulen verwiesen und illustrieren, wie ich (Urbano da Cortona S. 63) nachgewiesen habe, den 150. Psalm, der alle ihre Instrumente aufzählt: tuba, tympanum, chorus, psalterium, cithara, chorda, organa, cimbali iubilationis. In diesen 12 Engelreliefs, die zwar von den obengenannten Schülern ausgeführt, aber doch unter Donatellos Augen und Kontrolle entstanden sind, erhebt sich das von dem Meister so oft und glücklich behandelte Thema zu letzter Frische, Fülle und Bewegung. Schon die Isolierung der Bürschlein verhindert, daß sie einen so wilden Reigen, wie auf den Florentiner Kanzeln tanzen. Hier in Padua haben die 14 Musikanten stillere Pflichten. Sie spielen das himmlische Orchester der Heiligen, das der Festmusik der Franziskanerprozessionen im Santo antwortet. Gesang, Geige, Flöte, Mandoline und Harfe, Tamburin und Becken klingen zusammen. Das sind auch heute noch die Lieblingsinstrumente italienischer Straßenmusik.

49. Donatello. Der Prophet Daniel. Padua, S. Antonio.

Dem Domkapitel war neben den großen Figuren die Illustration der Legende ihres Patrons die Hauptsache. Was man im Trecento in der Regel auf drei Predellenbildern malte, das wird hier auf vier großen breiten Bronzereliefs (Abb. 51 u. 52) mit höchster Steigerung des Szenischen vorgeführt. Vier Wunder sollen Antonius' hohe Kraft illustrieren: eine fälschlich beschuldigte junge Frau wird durch das Zeugnis ihres Säuglings vom Verdacht gereinigt (ähnlich wirkt der Kinderspruch

50. Donatello. Sa. Giustina. Padua, S. Antonio.

51. Donatello. Antonius und der redende Säugling. Padua, S. Antonio.

in der Legende des heiligen Chrysostomus); zweitens wird das Wunder der Transsubstantiation von Antonius erhärtet, das die Menschen nicht glauben wollen — fromm kniet der Esel vor der Oblate! Das dritte Wunder betrifft den Hauptgedanken des Franziskanerordens, den Kampf gegen das Gold, den Fluch des Reichtums, der einst König Midas' Speisen vergoldete und Siegfried Hagens List erliegen ließ, der hier einen Edelmann um Glück, Leben, Liebe und Ruhe gebracht hat (das Thema kehrt in Balzacs „Elendhaut" wieder). Endlich das Wunder der Pietät: ein Sohn schlug im Zorn seine Mutter, der Reuige hieb sich dann selbst das Bein ab, das heilte der heilige Arzt, gütig verzeihend, wieder an.

Große Hallen, den hohen Räumen des Santo selbst vergleichbar, von Tonnengewölben oder von flachen Kassettendecken geschlossen, bilden den Schauplatz. Durchblicke auf die Straße, die Nebenräume, die Seitenkapellen werden gegeben. Überall jene reiche Ornamentierung der Wände, Bogen, Fenster und Türen, wie Donatello selbst sie an den Chorschranken des Santo ausgeführt hatte. Der Popularität des Heiligen und der Fülle der Pilgerzüge entspricht es, wenn auf jedem Relief eine Masse Zuschauer zusammenströmen. Beim letzten Relief steigert es sich bis zu über 100 Zuschauern! Das erste, mit dem redenden Säugling (Abb. 51), hat ein höheres Relief als die anderen; aber die Zuweisung an Pollaiuolo, die Fechheimer versuchte, war eine sehr unglückliche. Über die Einzelheiten vgl. meinen Donatello, S. XLVIff. Gewiß liegen szenische Erinnerungen den Kompositionen zugrunde. Die Santa rappresentazione hat für die Predella und das Cassonebild viel Schaubarkeit vermittelt; jetzt nimmt Donatello mit kühnem Griff auch die Masse in das Relief auf.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß das in Padua und nicht in Florenz geschah. Denn hier sah Donatello Trecentofresken, in denen ebenfalls die Masse als Ganzes schon gefaßt und abgebildet wurde. Ich meine Altichieros Fresken in der Cappella Felice des Santo und im Oratorio S. Giorgio. Hier ist die Menge des Volkes, der Gewappneten, des Gefolges in ganz anderem Sinn durchorganisiert als in Florentiner Fresken, z. B. in der spanischen Kapelle.

Höher noch als die Komposition, die Anordnung der Gruppen, die Meisterschaft in der Entwicklung der Szene steht meines Erachtens die Fülle des Details, der Erfindungsreichtum

Donatello: Bronze-Madonna

Padua, S. Antonio

(nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur, Toskanas)

52. Donatello. S. Antonio und das steinerne Herz des Geizigen. Padua, S. Antonio.

in Bewegung, Gewand Physiognomien, im Nackten, in den Geräten. Ein unerschöpflicher Reichtum ist hier ausgebreitet. Selbst Künstler wie Raffael haben sich nicht gescheut, in der Messe von Bolsena, der Disputa, der Schule von Athen und dem Heliodorbild Motive dieser Tafeln zu wiederholen. Keiner der späteren Plastiker hat der Erzählungslust so stark gefröhnt. Hier sind alle Register gezogen, wie auf den Tafeln Benozzo Gozzolis. Trotzdem ist es kein Bazarstil. Die Hauptsache ist wuchtig und wichtig gegeben und von der Mitte strahlen die Einzelnheiten mit abnehmender Fülle ab.

Neben diesen vier Längstafeln sind die vier quadratischen Tafeln der Evangelistensymbole (Abb. 53 u. 54) nicht weniger gefeiert; das Symbolisch-Heraldische wird hier mit neuem Geist und gesteigerter Monumentalität erfüllt. Als Dreißigjähriger hatte Donatello seiner Vaterstadt das Wappentier in Stein gemeißelt, für die piazza Sa. Maria novella (siehe das Kopfstück). Da hatte er, in genauem Anschluß an die lebendigen Löwen in dem Zwinger beim Baptisterium, das Sprungtier gegeben, das sich in der Florentiner Ebene zum Sprung gegen die von den Bergen herabdrängenden Feinde bereit macht. Hier in Padua legte die Nähe Venedigs den geflügelten Löwen nahe, wie Donatello ihn auf der Säule der Piazzetta und in so vielen Exemplaren an der Lagune gesehen hatte. Auch Adler und Stier kehren im Stadtwappen wieder, jener in dem von Urbino, dieser in Turin. Donatello hatte diese Tiere früher, in der Sakristei von S. Lorenzo, neben ihren Meistern abgebildet, wie sie fromm an dem Steintisch der Befehle harren. Hier reden die Symbole allein; sie füllen mit ihren Leibern und Flügeln den Grund reichlich aus; nur beim Engel werden die vergoldeten Kreise des Grundes stärker sichtbar.

Das einzige Steinrelief an diesem Altar befindet sich an der Rückseite; eine wilde Klage um den toten Herrn, den man eben in den Sarkophag bettet. Das Gebaren der Männer ist würdig und sachlich; aber die Frauen schreien ihre Klage mit ungezähmter Wildheit. Die Front des Sarkophags ist durch bunten Marmor und Glasur verziert, ebenso der Grund über den Köpfen.

Auch der Kruzifix, wenngleich ursprünglich nicht zum Hochaltar gehörend, sei kurz gewürdigt. Als Dreißigjähriger hatte Donatello einen Kruzifix in Holz geschnitzt, den Brunelleschi hart tadelte: er habe einen Bauer geschnitzt, Christus aber sei una persona delicatissima. Sicher steht der Bronzekruzifix, der 30 Jahre später entstand, dem Vorbilde Brunelleschis in Sa. Maria novella näher als Donatellos eigenem Werk in Sa. Croce. Aber mit den Spuren des Leidens ist auch hier Ernst gemacht; der Torso des von der Sonne gedörrten Dulders ist ausgemergelt, dürr und dünn spannen sich die Arme. Nur die Schenkel sind noch kraftvoll; geweiht von Schmerz und Resignation, von junger Bildung und Todesernst hängt das edle Haupt herab. Bei der jetzigen Aufstellung pflegt die Abendsonne das Antlitz einige Minuten lang zu vergolden.

53. Donatello. Symbol des Evangelisten Marcus. Padua, S. Antonio.

54. Donatello. Symbol des Evangelisten Johannes. Padua, S. Antonio.

Nicht weniger als 30 Stücke (ohne den Kruzifix) sind an diesem Hochaltar vereinigt; sie wurden in sechs Jahren fertig. Man sollte denken, dazu wurde alle Kraft angespannt. Und doch entsteht gleichzeitig noch dasjenige Bronzewerk, das an Größe und Formung selbst diese Altarbronzen noch überholt, der Gattamelata.

Der Condottiere Erasmo de' Narni, der sich in vielen Schlachten den Beinamen der „gefleckten Tigerkatze" verdient hatte, war am 16. Januar 1443, 70 jährig, in Padua gestorben. Eine Totenfeier größten Stils, bei der Giov. Gioviano Pontano die Grabrede hielt, wurde im Santo gefeiert. Der Sohn des umbrischen Feldherrn beschließt 1446, neben dem Grabmal im Santo dem Vater ein Denkmal hoch zu Pferde zu errichten; 1453 wird das von Donatello gegossene Standbild auf dem hohen Sockel aufgestellt, der links von der Fassade des Santo, mit der Richtung nach dem Stadtinnern errichtet wurde. Venedig, das 1436 seinem Heerführer den Marschallstab verliehen hatte — er wird noch heut im Tresor des Santo aufbewahrt — gab nur den Bauplatz her.

Zur selben Zeit, als Donatello an diese große Arbeit ging, war Leon Battista Alberti von Lionello d'Este nach Ferrara gerufen worden, um in einer Konkurrenz um eine Bronzereiterstatue für Niccolò d'Este den Vorsitz zu führen. Alberti schrieb damals seine Schrift: de equo animante, die freilich mehr das lebende als das gegossene Pferd behandelte. Niccolò Baroncelli und Andrea di Cristoforo haben die Statue gegossen, 1451 vergoldete sie Michele Ongaro und am 2. Juni wurde sie aufgestellt. Donatello kam selbst als Kritiker von Padua herüber. Bis 1796 stand das Standbild in Ferrara; dann fiel es einer revolutionären Rotte zum Opfer. Donatello muß vor diesem Werk mit ähnlichen Gefühlen gestanden haben, wie Ghiberti 1447 in Rom vor Filaretes Tür. Beide Meister waren in der Arbeit an der eigenen Meisterschöpfung schon so weit vorgeschritten, daß eine Änderung bei ihren Arbeiten ausgeschlossen war. Aber Beide werden mit höchstem Interesse die Leistungen des Anderen betrachtet haben.

Schon 1442 war an Donatello aus Neapel der Auftrag gelangt, ein Reiterdenkmal für Alfons von Aragon zu schaffen; es ist nicht zur Ausführung gekommen. Zwar soll Lorenzo magnifico 1471 nach Neapel einen Pferdekopf von Donatello geschenkt haben; aber der damit identifizierte, jetzt im Museo nazionale aufgestellte Kopf ist zweifellos antik. Donatello hat in Rom den Marc Aurel gesehen, in Siena eine hölzerne Reiterfigur Quercias und den Guidoriccio da Foligno von Simone Martini. In Florenz hatte Ucello den Giovanni Acuto

im Florentiner Dom 1436 gemalt (Castagnos Reiter ist erst 1456 hinzugefügt worden). Ob Donatello die steinernen Denkmäler der Scaliger in Verona und der Visconti in Mailand von der Hand des Comasken gesehen hat, ist zweifelhaft; dagegen hat er natürlich in Venedig die vier antiken Rosse an der Fassade von San Marco gekannt. Sein Anschluß an all diese antiken oder modernen Leistungen ist gering. Wie nach der römischen Reise in Florenz, so wendet er auch in Padua die antiken Formen ganz frei an. In der Erinnerung der Paduaner lebte ein wilder Haudegen, um nicht zu sagen Raufbold; ein römischer Brief spricht sogar von Gattamelata als dem „dedecus Patavinae urbis". Donatello verklärte seinen Helden in der Auferstehung. Der hohe Platz auf dem Sockel rückt ihn schon in das helle Licht höherer Existenz. Der Tote liegt im Santo leibhaftig begraben. Jetzt steigt er aus dem Grab und am Kirchenportal harrt das treue Leibroß; wieder wie so oft einst will er als Triumphator an der Spitze seines Heeres in Paduas Gassen einziehen und am Markt bei der Säule des Venezianer Löwen den Lorbeer empfangen. All dies im übergeschichtlichen Sinne; daher die Höhe der Aufstellung. Donatello gibt durch diese ideale Anordnung das Vorbild für die Jahrhunderte. Alle großen Reiterdenkmäler, Schlüters Kurfürst, Girardons Louis XIV., Bouchardons Louis XV. und Wiedenmanns August II. in Dresden sind mit idealem Gefolge gedacht, meist bei der Rückkehr aus der Schlacht. Und hat nicht Michelangelo den Kaiser Marc Aurel auch so aufgestellt, daß er, auf der Via triumphalis heimkehrend, vom Kapitol sein neues Rom grüßt? Die Aufstellung unseres Monuments links an der Fassade ist sehr klug erdacht. Der Hauptplatz vor der Kirche gehört den Gläubigen, denen von der Loggia aus die Reliquien gezeigt werden. Aus der Schar der Knieenden, Betenden, Leidenden hebt sich zur Seite dann machtvoll der braune General.

55. Donatello. Gattamelata (Kopf). Padua, S. Antonio.

Ungewöhnlich schwer ist der im Paßgang schreitende Gaul (wie anders der Marc Aurels!). Drei Beine stehen fest auf, die linke Vorderhand ist gebeugt und durch eine Kugel gestützt. Die Ehrlichkeit einer solchen technischen Sicherung wirkt erfrischend. Mächtig schiebt sich der Pferdeleib mit nach links gewandtem Kopf vor. Auf einer höchst prunkvoll dekorierten Satteltasche sitzt der Reiter leicht und elastisch. Ein Mailänder Panzer schirmt den Leib. Sandalen mit Sporen an den nackten Beinen. Der lange Zweihänder — ähnliche Schwerter der Dogen Francesco Foscari und Cristoforo Moro bewahrt das Arsenal in Venedig — hängt links schräg herab, in der erhobenen Rechten trägt er den Marschallstab der Venezianer Republik. Der Helm fehlt; das steile feste Gesicht (Abb. 55) mit harten Augen wirkt mit rassiger Klarheit. Ein geflügeltes Medusenhaupt, ähnlich dem auf der berühmten Tazza Farnese in Neapel, schmückt den Panzer der Brust. Mit leichter Hand wird die mit Buckeln gezierte Kandare gehalten. Die Trense fehlt. Die reich ausgestattete Schabracke liegt unter dem leichten Krippensattel, dessen hinteren Bogen zwei Putten stützen, während am vorderen zwei Katzenköpfe sitzen, eine Anspielung auf den Namen Gatta melata. — Der Guß gelang nicht in einem Stück; der Venezianer Andrea Calderaia ist der Gießer. (Das Holzpferd im Salone in Padua ist nicht Donatellos Modell, sondern, wie M. G. Meyer nachwies, ein Prozessionspferd.)

56. Donatello. Judith und Holofernes. Brunnengruppe. Florenz, Loggia de' Lanzi.
(Nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas.)

In Preußen war es verboten, die nicht dem Herrscherhaus entsprossenen Helden zu Pferde zu verewigen; Moltke und Bismarck dürfen am Berliner Königsplatz nur zu Fuß erscheinen. In Padua fehlt damals das Fürstenhaus, denn die Carrara sind längst entthront. Einem fremden Kriegsmann aus Umbrien, der mehr Schrecken als Liebe verbreitet hat, der nie in Paduas, sondern in Venedigs Diensten stand, wird die Ehre eines Reiterstandbildes erwiesen, obwohl der Feldherr selbst in seinem Testament von 1441 nur in einem „lapideo onorevole sepolcro“ beigesetzt zu werden gewünscht hatte; er ruht ja auch in Wirklichkeit in einem Steindenkmal. Wieder offenbart sich der Individualismus jener Zeit, die einen Bäckerssohn unbedenklich im Tode höher ehrte als Dogen und Päpste. Übrigens war Erasmo durch seine Gattin Giacoma Leonessa von Monte Giovio, durch seine mit einem Grafen Brandolini verheiratete Tochter Romagnola und seinen Sohn Giantonio, der 1447 in Verona den Palazzo del Verme besaß, ein Genosse der Aristokraten geworden. Leider starb das Geschlecht aus; der ebengenannte Sohn Giantonio starb schon 1455 und seinem Liebesbunde mit der meretrix honesta Antonia entstammte nur eine Tochter, Caterina Gattesca. So blieb alles Nachleben jener Bronze Donatellos anvertraut; weder der Meister noch der Besteller, noch irgendein Paduaner ahnten damals, wieviel Unsterblichkeit gerade durch dies Denkmal gewährleistet wurde.

Noch von anderen Reiterdenkmälern haben wir Kunde, um die Donatello damals angegangen wurde. Borso d'Este und Ludovico Gonzaga sollen mit solchen Aufträgen zu Donatello gekommen sein. Zwei Büsten Ludovicos in Berlin und Paris (Musée André) könnten mit diesem Auftrag zusammen-

hängen. Aber Donatello sehnte sich nach Florenz zurück. Bald sagte er: „hier kann ich nichts mehr lernen, ich brauche die Kritik meiner Florentiner und nicht die Lobhudeleien der Paduaner"; bald: „ich kann das Paduaner Klima nicht vertragen." Nach zehnjähriger Abwesenheit kam der Gefeierte in seine Heimat zurück. Viel hatte sich hier ereignet. Die Kuppel war vollendet bis auf die Laterne, aber ihr Meister war gestorben. Das Baptisterium strahlte im Schmuck der feuervergoldeten zweiten Tür Ghibertis; in der Pazzi-Kapelle glänzten Luca della Robbias Glasurreliefs an den Tondi der Decke, ebenso im Dom die Lünetten über den Sakristeitüren. Der Bau des Palazzo Medici war vollendet. Wundervolle Gräber in Sa. Croce von Bernardo Rossellinos und Desiderios Hand zeigten eine Einheit und Reinheit des Aufbaues, gegen die Donatellos Papstgrab zurückstehen mußte. Aber Donatello war nicht der Mann, sich beschämen zu lassen. Dazu war keine Zeit. Der alte Freund Cosimo Medici brauchte ihn, er sollte für einen der Höfe des neuen Palastes eine große Brunnenstatue machen. Es ist die heute am Palazzo de' Signori aufgestellte berühmte Judith (Abb. 56).

57. Donatello. Der Täufer. Bronzestatue. Siena, Dom, Taufkapelle.

Früher hatte Donatello solch einen Brunnen-Auftrag mit dem Davidthema gelöst. Es gab aber noch eine romantischere Enthauptung aus dem Alten Testament: Judith am Bett des Holofernes. Die schöne Witwe entschließt sich, ihre Ehre zu opfern, um dann den Wehrlosen, in ihren Armen Liegenden, zu töten. Der Wein hilft ihren Plänen in märchenhafter Weise; der Trunkene fällt dem Streich des eigenen Schwertes zum Opfer und die unberührte Heroin bringt das abgeschlagene Haupt zum Zeichen des Sieges. Donatello greift unbedenklich zum gräßlichsten Momente. Das Weib hat schon einmal zugeschlagen, jetzt holt es zum zweiten entscheidenden Hiebe aus. Das ist arg getadelt worden; „eine Schlächtersfrau, die den Kunden das Fleisch abhackt", schalt Carl Justi. Einen betrunkenen Mann zwischen Weiberkniee zu klemmen, ist bei Statuen sonst nicht üblich. Vor allem aber erschrecken wir vor der Wildheit des Blutgedankens; aus vier großen Quasten des Lederkissens strömt das Wasser mit schwerem Fall in die Tiefe des Brunnens; auch aus den Mäulern des Sockelreliefs kommt der Strahl. Der herabhängende, abstehende nackte Fuß des Holofernes wirkt nicht weniger wild als der erhobene Arm Judiths mit dem Schwert. Trotz all dieser Bedenken gehört diese Großbronze zu den ganz starken Eindrücken in Florenz. Abgesehen von dem politischen Symbol, das sie mit Michelangelos David teilt, dessen Platz vor dem Palazzo Vecchio sie in der Savonarolazeit einnahm, ist das Heroische so groß, die plastische Kraft so bedeutend, daß jedes Bedenken schweigt. Die letzte Steigerung, die die Szene erlaubt und fast fordert, Judith nackt zu geben, hat Donatello nicht gewagt. Die junge Witwe hat den Typus der trauernden Germanin, der sogenannten Thusnelda. Ihr reiches Kopftuch erinnert mit seinen Falten an Michelangelos Madonna in Brügge. Brust und Ärmel tragen schwere Stickerei; der Gürtel sitzt ganz hoch, die schweren Rockfalten bauschen sich zur Seite. Holofernes ist der schlanke Offizier mit dem Cäsarentypus; die Lederkoppel liegt knapp um die Brust, Arme und Beine sind nackt. Das Gehänge des Gürtels ist tief herabgerutscht, wie bei dem Zuccone. Fast frivol wirkt es, wenn nun auf den drei Sockelreliefs unterhalb dieses grausigen Mordes Putten ein wildes Bacchanal aufführen, die meisten ganz nackt, einige mit einem Hemdchen bekleidet. Es wird gebrüllt, getanzt, geküßt, geblasen, getreten, getrunken. Ein Putto liegt betrunken da und übergibt sich; andere sind schon eingeschlafen. Das ist also die Siegesfeier in Bethulia, der Judith lächelnd präsidiert!

58. Donatello. Teil der einen Bronzekanzel in S. Lorenzo in Florenz.

Das Werk muß zwischen 1454 und 1457 entstanden sein; denn in diesem letzten Jahr geht Donatello nach Siena, das den Meister des Salometanzes schon längst wieder begehrt hatte. Er soll für den Dom die Bronzetüren machen und bekommt den Spitznamen „il maestro delle Porte"; ein Goliath, eine Johannesfigur, eine Statue für die Kapelle der Madonna delle grazie im Dom werden begehrt. Fertig wurde nur eine bronzene Täuferstatue für die Taufkapelle des Domes, die höchst unkindlich ausfiel (Abb. 57). Denn nicht der Kinderfreund Johannes ist in dieser Kinderstube dargestellt, sondern der Asket in der Wüste, der Rufer des *μετανοεῖτε*. Dichte, lange Haarsträhnen rahmen das Gesicht; langzottiges Fell deckt den Leib bis zu den Knieen, die Beine und Arme sind nackt. Viel stiller ist die noch in der Paduaner Zeit entstandene Holzstatue des Täufers für die Kapelle der Florentiner in den Frari in Venedig; dagegen wirkt die Holzfigur der alten vertrockneten Maria Magdalena im Florentiner Baptisterium (auch eine Kinderkirche!) sehr ähnlich wie der Bronzetäufer in Siena.

Die Arbeiten in Siena ziehen sich bis 1461 hin. Dann ist Donatello wieder daheim und macht bei der Einweihung der Apsis der Lorenzo-Basilica vier Statuen aus Backstein und Stuck, die nicht erhalten sind. Es folgt noch ein großer Auftrag, Bronzekanzeln für diese Kirche. Man darf vermuten, daß sie, ähnlich wie in San Miniato, mit den Chorschranken verbunden werden sollten. Sie wurden bei Lebzeiten Donatellos, der durch Gicht ans Bett gefesselt war, nicht mehr fertig und sind erst 1512 provisorisch beim Einzug des Medicipapstes Leo X. in der Patronskirche dieser Familie aufgestellt worden. Erst 1558 wurde die linke Kanzel isoliert auf Marmorsäulen (mit einer Holztreppe) im Langschiff aufgestellt und auf ihr hielt Ben. Varchi am 14. Juli 1564 die Trauerrede vor Michelangelos Katafalk. Donatello hatte 2×5 Passionsreliefs geplant, je 3 zu einem Triptychon verbunden an den Fronten der Längsseite; heute sind im ganzen 15 Reliefs vorhanden, 4 davon aus Holz in Ergänzung, von denen 3 Kompositionen des Vlamen Jean de Boulogne (Giovanni da Bologna) nachahmen, während das 4., das eine Tür bildende Relief, den Evangelisten Johannes von Ghibertis erster Bronzetür nachbildet. Donatellos eigene Hand ist in den drei Passionsreliefs der südlichen Kanzelfront (Christus in der Unterwelt, Auferstehung und Himmelfahrt, Abb. 58) zu sehen, während die andere nur zweigeteilte Front wohl in der Kreuzabnahme, nicht aber in der Kreuzigung sein Werk ist. Wie er sich diese andere Front gedacht hat, ahnt man aus der wundervollen Tonskizze des Kensington Museums (dem sogen. Forzori-Altar), die als Triptychon angelegt, wenn auch nicht ausgeführt ist (Abb. bei Schubring, Donatello S. 140). Die beiden Verhöre vor Kaiphas und Pilatus und die Grablegung sind nicht von seiner, aber auch nicht von der gleichen Hand. Vasari nennt Bertoldo als Mitarbeiter, Semrau glaubt hier auch Bellano tätig. Sicher ist die Klage um den toten Herrn das bedeutendste unter diesen Reliefs.

Wie bei Judith dem Ernst der Hauptszene die Burleske des Satyrspiels der Putten gesellt ist, so laufen hier im Fries über den ernsten Passionsszenen höchst heidnische Burschen umher. Rossebändiger im Stil

59. Donatello. Madonna Pazzi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

60. Donatello. Spätes Madonnenrelief. Ton. Crefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

der Riesenfiguren von Monte cavallo besetzen die Ecken; in der Mitte halten Kentauren den Diskus mit Donatellos Namenschild. Dazwischen springende Putten, raufende Bürschlein. Über dem Relief des Pfingstwunders wird die Traubenernte in großen Steinkübeln geborgen. Die zweite Kanzel wiederholt diese Gruppe in leichter Variation, aber abgeschwächt. Halten wir uns an das Beste; es sind die drei Szenen in der Unterwelt, am Ostersonntag und die Himmelfahrt 40 Tage später. Wie ein Alter der Tage tritt Christus zu der Väter Schar. Fragen und Stammeln entringt sich den Lippen der überraschten Patriarchen. Die Weißbärtigen wallen heran, ihren König und Heiland zu grüßen; die Teufel flüchten. Nur der Täufer bewahrt Haltung und grüßt den wohlbekannten Meister in stolzem Erkennen. — Der Auferstandene schwebt nicht aus dem Sarg empor, sondern seufzend, ächzend und mühsam steigt er auf die Rampe des Löwensarkophags, der Haft der schlafenden Soldaten sich entwindend. Bei der Himmelfahrt bilden die Soldaten eine Gruppe ängstlich gedrängter Freunde, deren Mitte der Herr zögernd entgleitet. Je zwei Tonnengewölbe beleben den Hintergrund und kurze massige Mauervorsprünge mit geriefelten Tonplatten trennen die drei Szenen. Auch hier wieder die Vorliebe für Ränder und Gestänge.

Der Stil dieser letzten Arbeit Donatellos paßt gut zu dem des Täufers in Siena und der Magdalena im Florentiner Baptisterium. Es kommt etwas Rasendes in die Bildungen und man erschrickt. Hat der alte kranke Meister in tormentis sich in den Sarkasmus geflüchtet? Wird der Alte cynisch in maßloser Wildheit? Die Tonskizze in London zeigt noch den feinsten Geist, die zierlichste Detaillierung! Auch das Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello, das wohl auch der Spätzeit entstammt, ist wohl sehr bewegt, aber durchaus gebändigt. Es sind Alterserscheinungen, die dem zu leidenschaftlich Lebenden nicht erspart blieben. Auch Shakespeare kann es sich nicht versagen, kurz vor seinem Abgang von der Bühne im Caliban noch einmal auszusprechen, was er von der Welt im Grunde hielt; auch ihm sind die Menschen „Leute, die bei näherem Kennenlernen nicht gewinnen".

Der 80jährige Donatello hatte ein Recht, müde zu sein. Er hatte noch die Freude, daß seine Campanilestatuen, die bisher im Schatten der Nordseite gestanden hatten, an den Ehren-

61. Donatello. Bronzebüste (sog. Erasmo de' Narni). Florenz, Bargello.

platz der Ostfront kamen (1464). Er wohnte die letzten Jahre in der Via Cocomero (bei Via Alfani), nahe den Palazzi der Capponi, Panciaticchi und Ricasoli. Unter den alten Gönnern mag er sich wohler gefühlt haben, als bei den jungen Künstlern, welche mit neuen Werken heraufdrängten, die ihm zu spielerisch und elegant erschienen. Gefühle, wie sie der Antiquar Vespasiano Bisticci so bitter gegen die „Junge Generation" niedergeschrieben hat, mögen auch Donatellos Seele durchzogen haben. Auch sein alter „Waffenherr" verfiel; Cosimo Medici war 1461 gestorben und der junge, kecke, zwölfjährige Enkel Lorenzo sah den alten Mann im verschlissenen Rock kaum sehr wohlwollend an. Selbst Desiderio, in dem Donatello seine erste Jugend hatte wieder aufblühen sehen, war schon drei Jahre vor Donatello gestorben. Man hat das Gefühl der Vereinsamung um den alten Donatello, wie um den alten Michelangelo. Am 13. Dezember 1466 wurde der Greis abberufen und dann in S. Lorenzo neben Cosimo Medici bestattet.

Wir haben in dieser Skizze von Donatellos Kunst nur die Hauptwerke berücksichtigt, die großen Aufgaben für die Dome, Zünfte, Kommunen; auch was für die Medici gearbeitet ist, gehörte ja der Öffentlichkeit. Aber Unzähliges ging nebenher, was für Privatpersonen entstand. Die Florentiner Familien der Pazzi, Martelli, Forzori, Uzzani haben ihn um Madonnen, Wappen, Grabreliefs und Porträts gebeten; überall greift er zu, und hat wie alle Fähigen zu allem Zeit. Er war nicht der erste, der das Madonnenthema in Angriff nahm; Alberto di Arnoldo, der sogenannte Meister der Pellegrinikapelle, Quercia und Ghiberti gehen ihm voran. Aber gleich mit der doch wohl schon um 1425 anzusetzenden Madonna Pazzi (heute in Berlin, bemalter Stucco in Amsterdam u. ö.) gibt er eine die Vorgänger weit überholende Lösung (Abb. 59). Flaches Relief, Einheit zwischen Rahmen und Füllung, Profilansicht, d. h. Abkehr vom Beschauer und damit versonnene Stille, Mutterleidenschaft, demokratische Schlichtheit, Verzicht auf alles Liturgische bis zum Heiligenschein — das sind einige seiner Neuerungen. Der Assunta in Neapel steht die auf Wolken schwebende Madonna in Boston (Quincy A. Shaw) nahe, ebenfalls in rilievo schiacciato. Die nachrömische Zeit, etwa vom Verkündigungstabernakel an, zeigt auch im Madonnenrelief den gelockerten, rauschenden Stil reichlicher Stoffmassen und freierer Bewegung. Für diese Gruppe ist die Berliner Madonna mit Cherubim in bemaltem Ton (N. 48, aus S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz stammend) der stolzeste Vertreter. Sehr nahe steht diesem zweiten Typus die sogenannte Veroneser Madonna (ein Exemplar in Verona an einem Albergo nahe den Scaligergräbern, zwei andere in) Berlin usw., Abb. 60), in der Donatello eine hohe, frontale Komposition wählt und dabei Mutter und Kinder schräg gegeneinander stellt. Erstaunlich natürlich ist die schwierige Frage des unteren Abschnittes gewählt; hier fehlen die sonst so häufigen „Löcher", mit denen z. B. Luca della Robbias Madonnenreliefs oft zu ringen haben. Das Kind steht jetzt fast immer auf der Brüstung und fast immer auf Marias linker Seite, so daß ihr rechter Arm und ihre rechte Hand zu Bewegung und Ausdruck kommen.

Von Donatellos Büsten ist der sogenannte Niccolò Uzzano die populärste. Und doch ist gerade hier vieles unsicher. Die Büste stammt aus dem Palazzo Uzzano der via de' Bardi; aber ob sie den 1432 gestorbenen General darstellt, ist zweifelhaft. Studnizcka suchte wahrscheinlich zu machen, daß hier Cicero gemeint sei, freilich irrtümlich Cicero jun., von dem es Münzen mit dem Porträt gibt, das man in der Renaissance für das des Vaters hielt. Sicher ist der Typus ganz dem der römischen Kaiserzeit angenähert.

Abb. 62. Donatello: Modell zum David Martelli. Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum. Bronzestatuette.

Abb. 63. Donatello: Der Täufer aus Palazzo Martelli. Florenz, Bargello (nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas).

Abb. 64. Donatello: Der Täufer. Marmor. Florenz, Bargello.

Im Scheitel zeigt die Büste ein Loch, wie für den Nagel eines Heiligenscheins! Das 16. Jahrhundert hat jedenfalls die Büste für ein Porträt Uzzanos angesehen, wie ein gemaltes, beschriftetes Porträt im Gang von den Uffizien zum Palazzo Pitti beweist. Ist die Büste um 1433 anzusetzen, dann ist sie die früheste des Quattrocento überhaupt. Einheitlicher und lyrischer ist die Tonbüste des jungen Diakonen Lorenzo, die wohl gleichzeitig mit dem Schmuck der alten Sakristei, also um 1440 entstand. Guter Büstenstand, Frontalansicht mit leise gewandtem und erhobenem Kopf, gemäßigter Naturalismus. Leider fehlt die Farbe. — Eine Improvisation ist die Stuckbüste des Johannes im Berliner Museum; aus Sackleinwand ist der Mantel und der keck gewundene Knoten; also wohl eine Büste für einen Straßenaltar bei einer Täuferprozession am 24. Juni. Die Frauenbüste in London, ohne Grund S. Cecilia genannt, ist auch sicher echt, meines Erachtens ein Porträt (das Loch für den Heiligenschein fehlt), geistvoll in der Behandlung des Haares (vieles erinnert an Desiderio). Von den Bronzebüsten ist der sogenannte Antonio dei Narni im Bargello die schönste (Abb. 61); die Bezeichnung ist sicher falsch, denn Gianantonio war ein Feldherr und kein Toskaner, hier aber ist ein Florentiner Humanist gemeint, wie die antike Kamee beweist, die er am Hals trägt;

eine antiken Vorbildern — Sirén hat an den Kopf des Doryphoros Polyklets erinnert – nahekommende Schöpfung von sanfter milder Schönheit. Von den Porträts Ludovico Gonzagas war schon die Rede.

Außer den erwähnten Johannesstatuen, in denen Donatello den Patron seiner Vaterstadt verherrlicht hat (Bronze und Büste in Berlin, Bronze in Siena, Holz in Venedig, Stein am Campanile, Relief des Limbus an der Kanzel in S. Lorenzo, Salomes Tanz in Siena), sind noch zwei Marmorstatuen in Florenz zu nennen, die eine Jugendarbeit um 1410 und allgemein behandelt, aber von großer Rassigkeit im Seelischen (Bargello) (Abb. 64), die andere ein Juwel in der flockigen lebensvollen Behandlung des Stofflichen, für Donatellos Freund Martelli gearbeitet (Abb. 63). Sie war jahrhundertelang der Stolz des Hauses und ist erst vor kurzem in den Bargello gekommen. Dagegen befindet sich eine Davidstatue von Donatello und das prachtvolle Wappen (Abb. 69) noch im alten Palazzo. Die Davidstatue ist unvollendet, weil verhauen (das in Bronze ausgegossene Wachsmodell im Berliner Museum, Abb. 62). Trotzdem schätzte die Familie sie so hoch, daß Ugolino Martelli, als er sich um 1540 von Bronzino malen ließ, den Maler bat, diese Statue auf dem Hintergrund des Bildes abzumalen (vgl. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 338 a).

Abb. 65. Donatello: Salomes Tanz. Marmorrelief. Lille, Musée Wicar
(nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas).

Abb. 66. Donatello: Geißelung Christi. Marmorrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 67. Donatello: Pietà. Bronzerelief. London, Victoria-Albert-Museum
(nach Bode-Bruckmann, Renaissancesculptur Toskanas).

Eine sehr reizvolle, aber schwer unterzubringende Arbeit ist das Marmorrelief des Salometanzes in Lille (Abb. 65). Es muß später als das Bronzerelief in Siena entstanden sein und steht im Stil den Paduaner Antoniusreliefs nahe, namentlich in der höchst entwickelten Architektur und Szenerie; aber da Donatello in dieser Zeit nicht mehr in Marmor arbeitete, muß das Stück doch wohl vor 1443 anzusetzen sein. Dagegen ist das Marmorrelief der Geißelung Christi in Berlin (Abb. 66) wohl zur Zeit der Sieneser Salomereliefs entstanden. Aus der Paduaner Zeit ist das kleine, aber ergreifende Bronzerelief der Pietà in London (Abb. 67); das Marmorrelief dieser Sammlung mit dem toten Christus im Sarg scheint mir venezianischen Ursprungs zu sein. Reichen Stoff zur Anregung hat Donatello aus den Sammlungen Cosimo Medicis gezogen. Die Humanisten jener Tage, ein Cyriacus von Ancona, ein Poggio, ein Niccolo Niccoli sammelten an antiken Steinen, Büsten, Gemmen, was sie nur erreichen konnten. Cosimos Sammlung erhielt 1437 beim Tode Niccolo Niccolis einen reichen Zuwachs, nicht nur an Büchern. Wir fanden am Helm des Goliathkopfes unter dem Bronzedavid, an der Büste des sog. Antonio Narni, am Panzer Gattamelatas und an den Kanzeln in S. Lorenzo Reliefs, die auf antike Gemmen zurückgehen. Außerdem aber hat Donatello — vermutlich nach der Rückkehr aus Padua, also um 1455 — antike Kameen in Marmortondi übersetzt, die den Hof des Palazzo Medici-Riccardi noch heute zieren. Zu drei dieser Reliefs: Triumph des Bacchus und der Ariadne, Raub des Palladiums durch Diomedes, und Odysseus mit Athena, finden sich noch die Vorbilder in den Sammlungen der Uffizien und in Neapel. Die anderen Reliefs zeigen Hermes mit dem Bacchuskind, einen Kentaur mit der Löwenbeute, einen Skythen gefesselt vor einem römischen Feldherrn, Dädalos und Ikaros (Abb. 68) und den Triumph Amors. Die Ausführung ist kaum eigenhändig. — Eine wohl auch antiken Vorbildern nachgebildete Figur der Dovizia (Abundantia), die Donatello 1431 auf dem mercato vecchio auf einer antiken Säule an der Ecke der Via Calimala aufstellte, ist leider nicht erhalten; nur ein gegen 1500 entstandener Holzschnitt in Florenz zeigt, wie Brockhaus festgestellt hat, den alten Platz noch an. Eine Frau mit Füllhorn krönt einen Brunnen auf dem Platz, der auf dem Frontbild der Berliner Medici-Strozzitruhe (Schubring, Cassoni Nr. 705) steht — möglicherweise ist auch hier die Dovizia Donatellos gemeint. In einer Sacra rappresentazione, auf die Bertaux hingewiesen hat, tritt Donatello vor Nebukadnezar auf, für den er ein Standbild in Gold machen soll. Donatello entschuldigt sich, er habe so viel zu tun, er müsse die Kanzel in Prato und die Dovizia für den mercato vecchio fertig machen! Auch die „Pomona" aus der Robbia-Fabbrica im Museo Buonarroti in Florenz kann wohl als ein Echo der erst 1741 zertrümmerten Dovizia Donatellos gelten.

Abb. 68. Donatello: Dädalos und Ikaros. Relief im Hof des Palazzo Medici-Riccardi, Florenz.

L i t e r a t u r. Eine bis 1913 reichende vollständige Zusammenstellung findet man in M. Semraus Donatelloartikel in Thiemes KL. IX 423 ff. Zusammenstellungen der Regesten bei Semper, der Werke bei Bode, Fr. Schottmüller, H. Rea, Bertaux und Schubring (s. u.). Monographisch haben D. behandelt: H. Semper (1875 und 1877), E. Müntz (1885), A. Schmarsow (1886), C. J. Cavalucci (1886), M. Reymond (1890), Hope Rea (1900), W. Pastor (1892), A. G. Meyer (1903), L. Balcarres (1903), L. Eber (1903, ungar.), F. Schottmüller (1904), A. Alexandre (1905), P. Schubring (1907), E. Bertaux (1910), L. Gorhoff (1912, russ.), O. Wulff in Tietzes Bibl. d. KG. Bd. 19/20 (1922). Im Zusammenhang mit Gesamtdarstellungen der Plastik: W. Bode im Text des Toscana-Werkes und in den Flor. Bildhauern d. Ren.[3] 1911; A. Michel in der Hist. de l'art III, 2 (1907), A. Venturi in d. Storia d. a. ital. VI (1908), Knapp in der Geschichte der ital. Plastik bei Justi. Gesamtpublikationen aller Werke in Bode-Bruckmanns Toscana-Werk und bei Schubring (Klassiker der Kunst XI).

Von wichtigeren allgemeineren Abhandlungen, die Semrau vollständig aufführt (einige Ergänzungen noch bei A. Venturi im VI. Band), heben wir hervor: H. v. Tschudi, D. e la critica moderna Turin 1887, eine Kritik der zu Ds. 500. Geburtstag erschienenen Publikationen und die Grundlage aller weiteren Forsch. W. Bode, D. als Architekt, Jahrb. d. pr. Ksts. XXII, S. 3 ff. Geymüller im Werk der S. Giorgio-Ges. u. Jahrb. d. pr.

Ksts. XV, 247. F. Burger: D. und die Antike, Repert. für Kstw. 1907, 1 ff. O. Sirén: Antikens betydelse för Ghiberti och D. in: Studier i florentinsk Renässansskulptur, Stockholm 1909. Derselbe: The importance of the Antique to D. (American Journ. of Archaeol. Sec. Ser. XVIII 1914 Nr. 4). W. Voege: Raffael u. D., Straßburg 1896. F. Schottmüller: Katalog der Berliner Bildwerke 2. Aufl. 1913, S. 14 ff. — Literatur zu den Jugendarbeiten: W. Bode, Jahrb. d. pr. Ksts. 1909, 225 f. (Marmormadonna, Berlin). C. Sachs, Tabernakel an Or San Michele (Straßburg 1904), dazu Diskussionen von Fabriczy, Marrai u. Supino im Repert. u. der „Arte". — Über die Campanilefiguren und die sitzende Johannesstatue neuerdings Giov. Poggi: Il duomo di Firenze I—IX (Ital. Forsch., herausgeg. vom Kunsthist. Inst. in Flor. II), S. XVII ff. Über die Statuen an Or San Michele vgl. die oben bei Ghiberti genannten Aufsätze von Schmarsow u. Wulff. Über Nicc. Uzzano: Studniczka, Leipz. Winckelmannsblatt 1911 und Fabriczy Arte VI, 374 (Taufe auf Piero Capponi). Über den Bronzedavid: A. Hahr in Monatsh. f. Kstw. 1912, 303 und Sirén s. o. Über die Marmorkanzeln: Guasti: El pergamo d. D. nel duomo di Prato (1887), G. Poggi s. o., R. Corwegh, D.s Sängerkanzel etc. 1909, Sirén s. o. Über Padua: Grundlegend die Akten bei A. Gloria D. e: le sue opere mirabili nel S. Ant. d. Pad. 1895, Lazzarini: Nuovi docum. interno a D. e all' opera del Santo (Nuov. Arch. Venet. XIII 1906 und Gonzati: La Basilica di S. Ant. d. Pad. I u. II 1852. Abhandlungen: W. Bode, D. a Padue. Paris 1883. F. Cordenons, L'altare d. D. a Pad. 1895. P. Kristeller (Kunstgesch. Ges. Berlin VIII, 1889). D. von Handeln: Ein Rekonstruktionsversuch etc. Jahrb. d. pr. Kst. 1909, 35 ff. A. Venturi in Storia d. a. it. VI, die in „Arte" 1907 u. 1908 veröffentlichten Aufsätze zusammenfassend. Schubring, Urbano da Cortona 1903. G. v. Grävenitz, Gattamelata und Colleoni 1906. S. Fechheimer, D. und die Reliefkunst 1904 (will das Antoniusrelief mit dem redenden Säugling Pollaiuolo geben!) Bertoni e Vicini: D. a. Modena (Rass. d. a. 1905, S. 69). Spätzeit: M. Semrau, D. Kanzeln in S. Lorenzo 1891 und in der Schmarsow-festschrift 1907.

Literatur zu strittigen Werken s. b. Semrau in Thiemes KL. IX, S. 425.

Die Donatelloforschung hat in Deutschland am frühesten eingesetzt, ist hier am gründlichsten und am glücklichsten gewesen. Bode ist es, der diesen Künstler erst wieder auf den Platz gestellt hat, auf den er gehört. In deutschen Büchern sind die Probleme gestellt worden, die dann auch von italienischen Forschern besprochen wurden. Die selbstherrliche Art, in der Venturi jetzt mit dem ihm von Andern vorbereiteten Stoff schaltet, können wir nicht mehr wissenschaftlich nennen. Zu dekretieren gibt es hier nichts und Ausrufungszeichen beweisen nichts. Aus der französischen Literatur sei Bertaux, Monographie rühmend hervorgehoben, die eine wirkliche Beherrschung des Stoffes verrät. Giov. Poggi und A. Gloria verdanken wir wichtige neue Dokumente.

Abb. 69. Donatello: Wappen Martelli. Florenz, Palazzo Martelli
(nach Bode-Bruckmann. Renaissancesculptur Toskanas).

# III.
# Die Robbia.

## A. Luca della Robbia.

Neben Ghiberti und Donatello steht als dritter großer Plastiker im Anfang der Florentiner Frührenaissance Luca della Robbia. Läßt sich die Eigenart der Andern mit den Worten „bel canto“ und „terribiltà“ umschreiben, so verehren wir in Luca den Griechen am Arno, weil in seinen Werken höchster Einklang, Harmonie und Stimmungskraft an die Welt der griechischen Stelen, an Kephisodots Eirenestatue erinnern. Das musikalische Moment bricht hier mit ruhiger Kraft sich Bahn, in Akkorden, für die im folgenden Jahrhundert etwa Palaestrina die Tonfolgen fand. Es fehlt das Temperament Donatellos; dafür ist aber der Einklang größer. Man darf nicht das Geistvolle bei ihm suchen wollen; wohl aber kann man hier von einer prästabilierten Harmonie reden. Er gliedert sich nach höherem Gesetz in das Kräftespiel am Arno ein, im eigenen Kreis verharrend und doch das Ganze durchdringend und steigernd. Lucas Bedeutung kann man nicht am isolierten von der Umgebung losgelösten Glasurrelief erfassen; er ist vor allem der Architekturplastiker, der die Kreise und Lünetten Brunelleschis füllt und den dunkelnden Wänden der Außenmauern ein blitzendes Wandauge schenkt. Im Gegensatz zu den Schülern und Nachfolgern Donatellos, etwa Desiderio und den beiden Rossellini, die das elegante zartgliedrige dekorative Spiel entwickeln, bahnt er einer anderen Richtung die Bahn, die weniger sprühend und reizvoll, dafür aber seelisch durchwobener und warm durchblutet ist.

Luca di Simone di Marco della Robbia ist 1399 in Florenz geboren; es ist also 23 Jahre jünger als Brunelleschi, 22 als Ghiberti, 14 als Donatello, 3 als Michelozzo. Als er, etwa 30 jährig, selbständig hervortrat, waren die ersten Schlachten der jungen Kunst schon geschlagen; die Kuppel des Domes, Ghibertis erste Tür, seine und Donatellos Statuen an Or San Michele sind vollendet. Luca hat, wie so viele Künstler, wie Verrocchio und Dürer, in der Goldschmiedewerkstatt begonnen, ist aber früh in den Kreis der Marmorarii der Domhütte gezogen worden. Baldinucci nimmt an, daß er bei Ghiberti gearbeitet habe; auf eine Bronzearbeit, die

Abb. 70. Luca della Robbia: Stucco nach einem Bronzetondo, datiert 1428. Oxford, Ashmoleian-Museum.

Abb. 71. Luca della Robbia: Tondo der Madonna mit sechs Engeln. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

unter Ghibertis Augen entstanden sein könnte, weist ein Stucktondo im Ashmoleian-Museum von Oxford hin (Abb. 70). Es ist auf der Rückseite bezeichnet: „formato a dì di gennaio 1428 — formato nel gabinetto di Nicholo in gesso.“ Dieser Niccolò könnte Niccolò di Lorenzo, Ghibertis Mitarbeiter an der ersten Türe (s. oben S. 23) sein, oder Niccolò di Luca Spinelli, ein an der Konkurrenz 1401 beteiligter Plastiker. Beide Namen haben aber für uns keinen Inhalt. Ist dies Tondo eine Arbeit Lucas — eine Wiederholung in Leder Berlin N 89 und eine zweite in Stucco bei Fürst Bülow in Berlin, die von Bode in der Rivista d'arte III, 1 publiziert wurde — so erweist er sich als ein nicht nur der Ghibertischen Richtung, sondern auch Lorenzo monaco verwandter Künstler. Suchen wir andere verwandte Arbeiten.

Es gibt eine ganze Reihe Florentiner Ton- und Stuckreliefs, die fast alle die Madonna mit dem Kind darstellen, aus der Frühzeit des Quattrocento, heute meist außerhalb Italiens, sicher nicht Sieneser (wie Courajod meinte), sondern Florentiner Ursprungs. Bode hat zuerst auf ihre Bedeutung hingewiesen; C. von Fabriczy hat den Bestand in vier verschiedene Gruppen zu ordnen gesucht. Neuerdings hat nun Bode im Jahrbuch d. preuß. Ksts. XXXV, S. 71 ff. Ghiberti als führenden Meister unter diesen Tonbildnern nachzuweisen gesucht. Er geht dabei von einem kürzlich erworbenen Relief des Berliner Museums aus, dessen Madonna in Nr. 22 des Berliner Museums (Katalog Schottmüller S. 13, Abb. 22) wiederkehrt, an das aber predellenförmig ein Gipsabguß nach der linken liegenden weiblichen oberen Figur auf Ghibertis Paradiestür angefügt ist. Diese Gestalt ist, wie oben gezeigt wurde, die Stammutter Eva; die Verbindung Marias und Evas im Sinne des Protevangeliums ist eine namentlich in der Sieneser Schule sehr beliebte Kombination. Das Mutter-Fresko Ambrogio Lorenzettis befindet sich in S. Galgano bei Siena, Tafelbilder aus seiner Schule im Louvre, Altenburg, Bonn, Parma u. ö. Die Angliederung der Predella an das Berliner Relief ist von dogmatischen, nicht künstlerischen Gesichtspunkten aus erfolgt; die Predella sitzt so hart und unvermittelt unter dem Relief, daß die Zusammenfügung nicht eine ursprüngliche Komposition ergibt, sondern nachträglich ausgedacht sein muß — denn natürlich gab es Abgüsse von allen Teilen der Paradiesestür zu allen Zeiten in Florenz. Vor allem muß bedacht werden, daß diese Tür und diese Eva erst 1450 vollendet wurden; die Randfiguren wurden jedenfalls am spätesten gearbeitet. Will man auf Grund dieser Eva auch die Madonna darüber Ghiberti zuweisen, dann könnte es sich nur um eine Komposition nach 1450 handeln. Das paßt aber in keinem Fall; es besteht Übereinstimmung in der Annahme, daß diese Florentiner Madonnen, von denen hier die Rede ist, um 1425—1430, einige noch früher entstanden sind. Ghiberti ist ein so ausgesprochener Bronzeplastiker, daß auch in Ton-, Stuck- und Marmorarbeiten von seiner Hand diese Grundeinstellung wiederkehren müßte. Nun sind aber diese Reliefs alle sehr hoch, meist ohne Grund, in freier Halbrundplastik gearbeitet und streng frontal, im Gegensatz zu Donatellos Art. Wir stimmen Bode zu, wenn wir in dieser Gruppe die Vorstufe zu Lucas freierer Art erkennen.

Jugendarbeiten Lucas sind außer dem 1428 datierten Tondo in Oxford (eine weitere Wiederholung im Louvre, Abb. Venturi l. c. VI, S. 556, Abb. 372): ein vergoldetes Tondo in Ton mit sechs Engeln (Berlin Nr. 88 aus der Sammlung von Beckerath, dasselbe im Louvre Nr. 420 und in London, Sammlung Mond) (Abb. 71), ein Stuckrelief im Louvre mit den vier Heiligen: Johannes, Franziskus, Petrus und Paulus (Nr. 425) und

die Tonlünette aus Palazzo Alessandri in Berlin (Nr. 79, im Berliner Katalog als „reifes Werk zur Zeit der Bronzetür Lucas“ bezeichnet). Als Luca 1431 den Auftrag zur zweiten Domcantoria erhält, tritt er als fertiger 32 jähriger Meister vor uns. Vielleicht sind die beiden stehenden Tonmadonnen in der Sammlung von Beckerath (Abb. 72) und im South Kensington Museum in London (Bode, Ren. Sculpt. Toscanas, Taf. 192a) auch Jugendarbeiten, die von mir in der Künstlermonographie Luca d. R., S. 81 abgebildete Madonna (damals bei Bardini, heute bei Ch. W. Gould in New York) dürfte später entstanden sein.

Abb. 72. Lucca della Robbia: Madonna in der Nische. Früher Berlin, Sammlung von Beckerath.

Der große Auftrag der Domcantoria, der Luca zur Konkurrenz mit Donatello führte (s. oben S. 49), erforderte mehr als die Beherrschung einer kleinen Steinfläche (Abb. 73). Unter der damals größten Kuppel Italiens soll der Schlußgesang der Psalmen vorgetragen werden, ein mächtiges steinernes „Gloria in excelsis deo“, das den verschwebenden Akkorden der hier wirklich gesungenen Hymnen Dauer verleihen soll. Der mittelalterliche Lettner des Nordens hatte solche Sängeremporen oft mit reicher Symbolik erfüllt; die schlichten Trecentokirchen der Franziskaner hatten diese Gedanken nicht fortentwickelt. So arbeitet Luca in freier Prägung. Das zwölfmalige „Laudate dominum“ des Psalms ist hier in Antiqua-Majuskeln auf den Architrav geschrieben und wird Vers für Vers in den Reliefs illustriert. Tuba, Psalter und Harfe, Tympanum, Geige, Orgel, Cymbeln und Menschengesang feiern die Ewigkeit der Brudersphären. Wie im Norden Jan van Eyck auf den gleichzeitigen Gemäldetafeln des Genter Altares, so gruppiert Luca in den Seitenreliefs der Kanzel 7 resp. 5 Engel um Buch und Schriftband (Abb. 74). Sie sind alle jung, von stolzer Gesundheit und tragen den Psalm laut und voll nach dem Takt des Dirigenten (linkes Relief rechts hinten) vor. Die jüngsten Sänger sind einfach mit einem kurzen Rock bekleidet; die älteren schlagen einen weiten Mantel um die

Abb. 73. Luca della Robbia: Sängerkanzel aus dem Florentiner Dom. Florenz, Domopera.

kräftigen Schultern und Beine. Nun folgen in den Frontreliefs die einzelnen Instrumente: 1. „Tuba“: 6 Flötenbläser mit 4 tanzenden Kindern; 2. „Psalterium und cithara“: 5 Instrumente, 8 stehende, zum Teil singende Figuren, 2 hockende nackte Putten. 3. „Corda“: 7 junge Mädchen mit 2 Mandolinen, vorn 2 nackte Putten (Abb. 75). 4. „Tympanum“: 5 Erwachsene und 4 tanzende Kinder, alles in Lustigkeit. Dies sind die oberen und Hauptreliefs; dazu kommen im Schatten zwischen den reichgeschmückten Konsolen: 5. sieben halbnackte tanzende Burschen. 6. „Organum“: Orgel, Harfe und Mandoline, 9 Figuren. 7. „Cimbali benesonantes“: 7 kaum bekleidete Knaben, das Tamburin schlagend. 8. „Cimbali jubilationis“: 6 laut die schrillen Becken schlagende und laufende Buben. Im ganzen sind es 76 Figuren, zu denen einst noch 2 (verlorene) Leuchterengel kamen. Die heutige Rekonstruktion rahmt leider diese Reliefs mit viel zu breiten Pilastern; Luca hatte zierliche Doppelpilaster angebracht (von denen Cavalucci Reste gefunden hat).

Abb. 74 u. 74 a. Luca della Robbia: „Laudate dominum.“ Relief und Detail von der Sängerkanzel des Florentiner Domes. Florenz, Domopera.

Donatellos Kanzel, einst über der Sakristeitür gegenüber, ist zweifellos die rassigere Arbeit, auch technisch weit komplizierter und chargiert mit Mosaik, Farbe und Gold. Luca arbeitet schlichter, aber dadurch einheitlicher. Er nimmt das Preislied der Ewigkeit als den einen Hochgesang, der von einem gewaltigen Chor von Sängern und Musikanten in lebendiger Staffelung frisch und rhythmisch vorgetragen wird. Man ahnt in diesen Gruppen schon die gewaltigen Doppelchöre späterer Kantaten und Oratorien voraus und glaubt den vollen Klang des reich besetzten Orchesters zu

hören. Es ist der ideale, typische Stil des Trecento, der sich hier noch auswirkt, erfüllt freilich mit neuer Wirklichkeit. Unwillkürlich vergleicht man diese Kunst mit der Fra Angelicos, mit dem Luca ja so oft im Gleichschritt geht. Auch die Staffelung ist alten Anconen entlehnt; beziehungsreich drängt es von den Rändern zur helleuchtenden Mitte. Im einzelnen finden wir stark antike Anklänge, die einen Zusammenhang mit Nanni di Bancos Kunst anbahnen.

37 Dokumente gestatten uns, den Gang der Arbeit von 1431—38 genau zu verfolgen. Bei der ersten Domweihe, die schon 1436 erfolgte, war die Kanzel noch nicht fertig, ebensowenig wie die Donatellos, die erst 1440 aufgestellt wurde. Man denkt sich gerne die Debatte der Florentiner aus, als beide Kanzeln enthüllt wurden und es nun ans Abwägen ging. Beide Leistungen haben sicher ihre Verehrer gefunden. Die Jüngeren und Revolutionären werden zu Donatello gestanden haben; aber waren unter Lucas Enthusiasten nur die Konservativen zu finden? Eine Ahnung, daß hier etwas Griechisches am Arno aufzublühen beginne, mag damals schon manche Seele beglückt haben.

Abb. 75. Luca della Robbia: „Corda." Relief von der Sängerkanzel des Florentiner Domes. Florenz, Domopera.

Auch der nächste Auftrag führt Luca an Donatellos Seite, wenn auch indirekt. An der Nordseite des Campanile, wo damals Donatellos 4 große (heute an der Westfront stehende) Statuen aufgestellt waren, waren 5 der kleineren, sechseckigen Relieffelder von Andrea Pisano leer gelassen worden. 1437 bekam Luca den Auftrag, in ihnen das Thema der Wissenschaften darzustellen. Andrea Pisano hatte in seinen 22 Reliefs die Bürgertugenden und -kräfte dargestellt; er hatte die Bewährung des Menschengeistes in vielfacher Tätigkeit, in Ackerbau und Pferdezucht, in Weberei und sonstigen Techniken dargestellt. Luca übernimmt das Thema Trivium und Quadrivium, das er freilich auf 5 (statt 7) Szenen begrenzt. Die Reliefs sind von scharfgeschnittenen Profilrändern umzogen.

1. Tubalkain, der Vater der Musik, mit Hammer und Amboß. „Im Anfang war der Rhythmus." Der Meister sitzt auf der Werkstatttruhe; sein Typus ähnelt dem des Johannes Evang. von Donatello. Im starken Kontrapost biegt er die geöffneten Knie nach links.

2. Euklid und Pythagoras (Arithmetik und Geometrie), im Streit über die Abacustafel. Der die Zahlen mit den Fingern herzählende Pythagoras hat den Philosophenmantel in großem Schwung über die Schulter geworfen; ruhig, gesammelt und nachdenklich schaut Euklid in das Buch, wo die Kreise und Winkel ihre Klarheit beweisen. Das Thema der Disputation ist sehr alt; Propheten und Evangelisten, Kirchenväter und Ketzer führen es vielfach im Mittelalter auf und in Raffaels Disputa gewinnt es den vollen Chor des ökumenischen Konzils. Bei Luca streiten Linie und Zahl, Sichtbares und Unsichtbares. Der Humanismus der Renaissance sah in der Zahl die Mystik geheimer Sphären und Harmonien. Zahlen und Proportionen, so versicherte Alberti, enthalten das Geheimnis absoluter Schönheit.

3. Orpheus, als Vertreter der Rhetorik (Abb. 76). Hier ist der Wald der Schauplatz, wo der Sänger inmitten der Tiere sitzt und die mächtige Laute schlägt. Palme, Olive, Orangen duften mit schwerer Fülle. Eber, Löwe und Löwin, Kamel und Fuchs schleichen heran; links recken Gänse, Enten und Reiher die Hälse, Tauben girren im Laub. So bezwingt die Welt Apollos, das Melos der schwunghaft vorgetragenen Verse, das wildeste Tier. Mehr noch: nach Orpheus Klängen stellen sich die Steine zum Tempel! So wird dies Relief der Bausegen für Turm und Kuppel des Florentiner Domes. — Orpheus ist hier nicht der Vertreter

Abb. 77. Luca della Robbia: Aristoteles und Alexander. Relief am Campanile des Florentiner Domes.

Abb. 76. Luca della Robbia: Orpheus. Relief am Campanile des Florentiner Domes.

Abb. 78. Luca della Robbia: Priscian. Relief am Campanile des Florentiner Domes.

der Musik, die durch Tubalkain vorgeführt wird; war hier der Rhythmus betont, so bei Orpheus die Klangfülle der feierlichen Deklamation.

4. Die Dialektik, Aristoteles, der seinen Schüler Alexander (?) belehrt über die aufgeschlagene Buchstelle (Abb. 77). Ist es die „Physik“ oder „Metaphysik“? Man hat die jugendliche Gestalt auch Plato genannt; aber dazu ist der Kopf viel zu jung. Vielleicht ist nicht Alexander, sondern der discipulus schlechthin gemeint, wie ja Aristoteles der magister schlechthin ist.

5. Grammatica, mit Priscian, dem Schulmeister, der in der Schulstube auf dem Katheder vor den Sitzbänken und 2 Schülern doziert (Abb. 78). Der Professor ist mit Kapuze und Mantel bekleidet. Luca selbst hatte nach Vasari solche Lehrstunden durchgemacht: „insino a che non pure leggere e scrivere, ma far conto ebbe apparato.“

1439 werden diese fünf Reliefs mit 100 Goldflorins bezahlt. Sie sind das letzte Kunstwerk einer langen Reihe von Meisterschöpfungen an diesem Campanile. Der Bau selbst die späte Schöpfung des großen Giotto! Andrea Pisanos 22 Marmorreliefs liegen wie eine festliche Kette um das Parterre und erste Stockwerk. Bedeutender sprechen die 16 Statuen des zweiten Stocks, in der Zeit 1360 bis 1435 entstanden, die sich aus typischer Befangenheit bis zur leidenschaftlichen Sprache des Zuccone entwickeln. Endlich Lucas Reliefs der Wissenschaften, nicht mehr in der Sprache der Pisani oder der Fresken der spanischen Kapelle, sondern durchweht vom echten Geist des Humanismus. Wie es auf dem Relief der Grammatica dargestellt ist, so haben in Wirklichkeit damals alle geistig strebenden Florentiner, jung und alt, zu den Füßen ihrer Lehrer gesessen, sei es um bei Argyropulos Griechisch zu lernen, sei es beim Studium der alten Philosophen und Dichter.

Abb. 79. Luca della Robbia: Die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis. Florenz, Bargello.

Unmittelbar an diese Reliefs schließt sich der Auftrag an Luca und Donatello, zwei Marmoraltäre für die Kapellen S. Pietro und S. Paolo im Chor des Domes zu arbeiten. Erhalten sind die beiden Seitenreliefs des sarkophagähnlichen, an den Ecken von Säulen gestützten Petrusaltares von Luca (heute im Bargello) mit der Befreiung und Kreuzigung Petri. Die Front enthielt gewiß eine Verklärungsszene, entweder Petrus in cathedra oder die Schlüsselübergabe. Möglicherweise ist das oben (S. 45) abgebildete Relief Donatellos in London (aus Casa Salviati in Florenz) das Frontbild gewesen. Die „Befreiung aus dem Kerker" (Abb. 79) hat bereits jene Dreizahl der Szenen, die später Raffael in dem Fresko der vatikanischen Stanze sehr klar auseinandergelegt hat: Erscheinung des Engels, schlafende Wächter, Flucht. Auch Giovanni da Ponte (Uffizi Nr. 1292) gibt diese Dreizahl. In dem angstvoll zurückblickenden und doch eilig ausschreitenden Petrus gelang Luca eine bedeutende Bewegungsfigur. Für das andere Relief kann ein Vorbild an Masaccios Altar aus Pisa (Predelle, heute in Berlin) gefunden werden. Hier sind die nagelnden Schergen am besten gelungen.

Die nächste Arbeit gilt der Sprengelkirche von Lucas Elternhaus, Sa. Maria nuova, die für ihre Lucaskapelle ein großes Tabernakel bestellt (Abb. 80). Das alte, von Folco Portinari, dem Vater Beatrices, gegründete Hospital, noch heute das größte Krankenhaus Toskanas, und im 15. Jahrhundert einer der wichtigsten Auftraggeber für die Kunst, holt sich jetzt sein Pfarrkind, daß es die Kapelle des heiligen Arztes mit einem alles bisherige übertreffenden Tabernakel schmücken soll. Dieser Auftrag brachte gewissermaßen die Entscheidungsstunde in Lucas Leben. Denn auf den Apothekerregalen dieses Hospitals standen herrliche Majolikakrüge, die aus den Brandöfen von Florenz und Caffaggiolo hervorgegangen waren. Unzählige Krüge, Schalen, Teller, Näpfe, Albarelli und Tondi sind mit der „Krücke" für dies Hospital signiert worden. So kam Luca die Welt des Kobalt und der Glasur nahe und hier scheint zuerst der Gedanke aufgetaucht zu sein, die schon hochentwickelte Glasurtechnik vom Gefäß auf die Großplastik zu übertragen.

Die an diesem Tabernakel, das sich heute in Peretola bei Florenz befindet, geübte Materialmischung gehört zu den signifikantesten Noten des Quattrocento. Es wurde unbedenklich, naiv, keck in Verbindung gebracht, was immer gut und kräftig war. Zu Marmor, Bronze und Glasur kommt Smalto, Gold, Silber, Elfenbein, Holz und buntbemalter Ton. Man trete in die portugiesische Kapelle bei San Miniato. Da findet man den Terrazzo am Fußboden, Glasuren an der Decke, eine gemalte Holztafel auf dem Altar, die Engel der Pollaiuolo und die Propheten Ghirlandajos als Fresko, geflammten Marmor am Thron links und das reich inkrustierte Marmorgrab Rossellinos rechts. In unbekümmerter Fülle drängt sich eines ans andere; und das Seltsame ist, daß der Einklang erreicht wird trotz aller Verschiedenheit. Donatello hatte bei der Cantoria und dem Verkündigungstabernakel mit der schweren Chargierung den Anfang gemacht — sicher haben die Cosmatenarbeiten in Rom ihn beeinflußt — nun geht auch Luca an die Farbe. Der Marmor bleibt weiß, mit etwas Gold. Sportello und Spiritello schimmern vergoldet und warm vor dem kühlen Stein. Sockel und Architrav werden mit Rosetten, Cherubim und Kränzen kräftig geschmückt. Das kühnste aber ist die Glasur des blauen Himmels hinter dem (ausgeschnittenen) Marmorrelief der Pietà. Die fraulichen Engel sind Schwestern der Sängerinnen an der Domkanzel, von kräftigster Gesundheit und ruhigstem heiterem Gleichmaß. Sie stehen zuvorderst an der Rampe, im Kranz den goldenen heiligen Geist herantragend. Unter diesem Spiritello sitzt, wenig organisch, der Sportello mit einem herkulisch gebauten Christus, der sein Blut in den Kelch träufeln läßt. Im Giebel erscheint Gott-Vater als Halbfigur. Der Sportello bestimmte die Maße des Ganzen: sechsmal seine Höhe ist die Höhe des Tabernakels ohne Giebel (1,80 m); sechsmal seine Breite ist die Breite des Sockels (1,20 m). Die Engel sind dreimal so groß als der Sportello, das Ganze ist achtmal so hoch. Die Krücke, das Symbol des Hospitals, ist im Sockel und in den Tondi neben den Kapitellen angebracht. Ein Gehilfe, Antonio di Cristofano, wird genannt.

Zweifellos hat dies Tabernakel Aufsehen erregt. Die Dombehörde hatte um so mehr Veranlassung, sich Lucas Kunst zu sichern, als in eben dem Jahr, in dem das Tabernakel

vollendet war (1443), Donatello nach Padua ging, wo er bekanntlich zehn Jahre blieb. In der Tat erfolgt denn auch sofort ein Auftrag an Luca, die Lünette unter seiner Domkanzel mit dem Relief der Auferstehung zu füllen. Schon 1436 hatte man Bronzetüren bei Donatello bestellt, die freilich nicht ausgeführt wurden. In dem Peretola-Tabernakel hatte Luca den Dreiklang Marmor, Bronze und Glasur erprobt; so wagt er auch im Dom zur Marmorkanzel und Bronzetür die Glasur zu gesellen. Bevor wir an dieses erste Relief in der neuen Technik herantreten, mögen einige Worte über die Glasur und ihre Geschichte gesagt sein.

Abb. 80. Luca della Robbia: Tabernakel für Sa. Maria nuova. Peretola bei Florenz.

Die Kunst der Glasur reicht in die fernsten Zeiten des alten Orients zurück. Denn allen Ländern, denen der Haustein versagt ist und die deshalb auf den gebackenen Ziegel angewiesen sind, drängt sich das Bedürfnis auf, die unedle, wenig widerstandsfähige Ziegelwand gegen Feuchtigkeit, Zerfall und Häßlichkeit zu schützen. Schon das babylonische Reich hat die Technik hoch entwickelt; im Mittelalter wurde Persien der Hauptsitz einer künstlerisch hochgesteigerten Glasur. Denn das Verbot des Islam, goldene und silberne Gefäße im Gottesdienst zu benutzen, hatte zur Folge, daß nicht nur die weniger edle Bronze durch Silbertauschierung gesteigert, sondern auch der unedle Scherben der schlichten Tonschale durch eine opake Zinnglasur verklärt, glatt, glänzend und undurchringlich gemacht wurde. Die Technik wanderte mit dem sich ausbreitenden Islam an der Nordküste Afrikas entlang bis nach Spanien, wo sie im maurischen Reich, namentlich in Granada, Sevilla und Cordoba eine hohe Blüte erlebte. Außer den Schalen, Gefäßen, Kannen und Näpfen findet die Fliese eine breite Entwicklung, als Wand- und Fußbodenverkleidung, im Sinn des perpetuierten Teppichs. Von Spanien sprang die Technik zu den Balearen über, deren größte Insel Maiorca der Maiolica den Namen gab. Hier scheinen Pisaner Meerfahrer zuerst die Glasur entdeckt und in die Heimat mit gebracht zu haben. Schon im 14. Jahrhundert breitete sie sich in Toskana und Mittelitalien aus, um dann in Umbrien und den Marken, in Deruta, Faenza, Urbino, Castel Durante, Venedig usw., aber auch in Florenz, Caffaggiolo, Siena und Orvieto umfassend entwickelt zu werden. Die Fliesen treten zurück, wenn sie auch nicht ganz fehlen; der Schwerpunkt ruht in der Gefäßkeramik. Namentlich die Apotheken der großen Krankenhäuser hatten den Wunsch, ihre kostbaren Spezereien in blanken, lichtsicheren und staublosen, undurchdringlichen Krügen, den sog. Albarelli, auf ihre Scanzien zu stellen. Das Volk begehrte Gefäße aller Art, vom bescheidenen Napf bis zum pompösen Humpen, von dem flachen Teller bis zur reichdekorierten Schale. Die Zeiten antiker Formlust und Vasenfülle scheinen wiederzukehren. Konnte auch das Quattrocento in der Zartheit der Gefäßprofile nicht mit der Antike wetteifern, so wird der Dekor um so reichhaltiger, farbiger und volkstümlicher; Heraldisches und Symbolisches, Plastisches und Geritztes, Seidiges und Spiegelndes findet sich in reicher Fülle. Die Gefäße werden feierlich wuchtig, sie bauchen in stolzer Blähung, sie sind nicht zierlich wie Duris' Schalen, aber dafür monumental und von persönlicher Sprache. Denn sie sind nicht Exportgut wie vieles in der antiken Keramik, sondern meist bestellt zu bestimmtem Zweck und an eine feste Adresse. Ihr festlicher Charakter steigerte sich noch, als die Sitte der Brautschale aufkam, der coppa amatoria, auf der der jungen Frau die ersten Früchte gereicht wurden. Auch fand die herzliche Verehrung, die das Quattrocento dem antiken Mythus zollte, hier eine Gelegenheit, die lieben alten Geschichten im festlichen Glanz der Glasur neu erstehen zu lassen. Die Malereien der Brauttruhen (Cassoni) und die Kupferstiche haben die Vorbilder für solche mythologischen Teller abgegeben, die namentlich in Urbino massenhaft hergestellt wurden und heute in den Vitrinen unserer Kunstgewerbemuseen ein leider recht verglastes Dasein führen.

Abb. 81. Luca della Robbia: Lünette der Auferstehung 1443. Florenz, Dom.

Abb. 82. Pazzikapelle, Florenz mit den Tondi Luca della Robbias an der Decke und den Wänden.

Der Dekor dieser Geräte ist namentlich in der Frühzeit ungemein mannigfaltig; zum Teil geometrisch, dann Blattwerk, Heraldisches, die Vogelwelt, Masken, Porträts, Tierembleme. Eine besonders geschätzte Gruppe zeigt dickbauchige, doppelhenklige Vasen mit kurzem Fuß und Hals, die einen dickflüssigen pastos aufgetragenen Kobaltdekor in großer heraldischer Stilisierung zeigen, der von dem sahnefarbigen Grund mit stolzer Energie sich abhebt. Bode, dessen prächtige Publikationen über die Anfänge der Majolikakunst in Toskana diese Gruppe zusammengestellt hat, setzt sie in die Zeit zwischen 1425 und 1450. Das ist gerade die Zeit, in der der junge Luca della Robbia heranwächst. Der Auftrag für Sa. Maria nuova hat ihn dann in persönliche Fühlung mit den Meistern der Öfen gebracht.

Die festgerahmte Lünette über der Sakristeitür des Florentiner Domes wird nun der Platz des ersten Versuches (Abb. 81). Der Sinn der Glasuren wird nur bei ihrer festen architektonischen Einordnung begriffen. Der blanke Spiegel der Oberfläche steht im bewußten Kontrast zur rauhen Fläche von Stein und Verputz. Gleicht diese der stumpfen Menschenhaut, so ist das Glasurrelief das blanke blaue Auge der Wand. Den Lidrändern des Auges sind die festen Umrahmungen des Profils vergleichbar. Alle diese architektonischen Dekorationsstücke sitzen an architektonischen Zentren, nicht in den Gelenken, aber auch nicht auf frei sich entwickelnder Fläche. Die Glasur hat etwas Fließendes, Gleitendes; ihre Wellen branden an feste Dämme. Ein weiterer Vorzug ist ihre Regensicherheit; es durfte nicht nur, es sollte darauf regnen, damit die Blankheit immer frisch gewaschen war. Endlich empfahl sich die Technik durch ihre Billigkeit; nicht nur der Bronze, sondern auch dem Marmor wird sie aus diesem Grunde namentlich von den Dorfkirchen vorgezogen. Die sieben Marmorblöcke, aus denen das Tabernakel Lucas für Sa. Maria nuova gearbeitet ist, kosteten immerhin unbearbeitet 107 Gulden (wohl inklusive des Transportes). Für Robbia-Lünetten wurden damals lächerlich niedrige Preise gezahlt; eine Büste Andreas kostete sieben Gulden.

Luca hat nun in diesem Domrelief zum erstenmal eine große Fläche zur Verfügung, auf der er ein empyreisches Thema breit entwickeln kann. Die schwebende Hauptfigur nimmt Dreiviertel der Bildhöhe ein; ebensolang ist freilich die Figur des Soldaten vor dem kleinen Sarkophag. Fünf schlafende Wächter! Im Gegensatz dazu schwebt Christus mit vier inbrünstig anbetenden Engeln in den Wolken. Dazu noch Bäume und Stauden neben dem Sarkophag. Lebt diese Szene von dem Kontrast zwischen oben und unten, so wächst auf dem zweiten, 1446 Luca übertragenen Relief der Himmelfahrt Christi (über der anderen Sakristeitür) die Zentralfigur aus dem engen Kreis der Zwölf (Maria und elf Apostel) mit Strahlenkranz hervor. Auch hier kommt zum blauen Azur des Himmels und dem himmlischen Weiß der Figuren das Grün der Bäume und das Gold der Gloriole. Christus hat einen Nimbus; aber Maria und die Apostel bleiben ohne den feurigen Kranz.

Brunelleschi hat die Vollendung dieses zweiten Reliefs nicht mehr erlebt; er ist schon 1446 gestorben. Aber noch vor seinem Tode hatte er Luca für die Dekoration der 1429 begonnenen,

Abb. 83. Luca della Robbia: Evangelist Marcus. Tondo in der Pazzikapelle, Florenz.

Abb. 84. Luca della Robbia: Evangelist Johannes. Tondo in der Pazzikapelle, Florenz.

1443 vollendeten Cappella Pazzi gewonnen (Abb. 82). Auch hier trat Luca wieder mit Donatello in ideale Konkurrenz. Denn dieser hatte an der Decke der Sakristei von San Lorenzo farbige, aber unglasierte Tonreliefs in den Zwickeln angebracht. Luca bekommt nun, da Donatello fern ist, den Auftrag, an der Decke der Pazzikapelle die Evangelisten (dasselbe Thema wie Donatello, aber in Glasur anzubringen (Abb. 83 und 84). Auf Wolken, ohne Thron, sitzen die heiligen Schreiber mit ihren Tieren, umschimmert vom ewigen Feuer des Sonnenlichtes, wie Dante es im Paradiso beschreibt. Es sind bei weitem die mächtigsten Bildungen, die Luca gelungen sind, weshalb ein feiner Kenner dieser Kunst, Baron von Liphardt, annahm, Brunelleschi selbst habe die Zeichnungen gemacht — eine Meinung, die Venturi wieder aufgenommen hat, ohne den Vorgänger zu nennen. Überraschen muß auch die Fülle der Farben: zu blau und weiß kommen gelb, graublau, violett, schwarz, hellbraun, grün. Der dritte Evangelist (siehe das Kopfstück) dürfte ein Selbstporträt Lucas sein. Von den Tieren gelang der Löwe am besten, der wohl nach dem lebendigen Tier im Käfig der Via de' Leoni gezeichnet wurde (Abb. 83). Die zwölf Apostel an den Wänden unterhalb des feinen Puttenfrieses von Desiderios Hand sind ein nicht so schweres Geschlecht, sondern feinknochiger und gelenkiger, mit dünneren Falten, auch weniger farbig; sie sind ja auch viel niedriger angebracht und auf intimere Schau berechnet (Abb. 85). Endlich hat Luca auch noch die prächtige Füllung der Eingangskuppel mit bacini und Rosetten gebrannt; in der Mitte das Schlangenwappen der Pazzi (Abb. 86). Die schlichten Teller werden hier in drei Kreisen zu je 16 Stück festlich gereiht; jeder bekommt seinen grünen Kranz, seine goldene Rose auf roten Rippen und nun kreisen sie und leuchten sie in lustigem Blinken. Köstlich wirkt ihr blankes Spiel neben dem stumpfen Rieselglanz des hellgrauen Sandsteins.

Abb. 85. Luca della Robbia: Apostel an der Wand der Pazzikapelle, Florenz.

Die Dombehörde hatte inzwischen Luca nicht freigegeben; fehlten doch die wichtigen, für die Wirkung der Cantorien und der Lünette so unentbehrlichen Bronzetüren der Sakristeien noch. 1446 bekam Luca mit Michelozzo und Maso di Bartolommeo den Auftrag, die linke Tür zu machen. Die Ausführung war um so dringlicher, als das Jubiläumsjahr 1450 vor der Tür stand, bei dem der Dom sich der großen Pilgerschar in vollem Schmuck zeigen wollte. Aber die Arbeit zog sich lange hin; vorher machte Luca (1448) noch für die Cappella del Sacramento des Domes zwei schöne Kandelaberengel (Abb. 87). Als Michelozzo 1456 nach Mailand ging, war die Türe noch nicht fertig, 1464 wurde Luca für die ganze Tür aufs neue verpflichtet, 1467 goß Verrocchio die letzten Reliefs und 1474 wurde die Tür aufgestellt (Abb. 88). Von der goldsilbernen Tauschierung, die der Kontrakt für die beiden Rahmen ausbedang, ist nur ein kleiner Teil erhalten. Das Ganze kann sich weder mit Ghibertis noch mit Donatellos Türen messen. Die 12 Reliefs zeigen je 3 Figuren auf flachem Grund; die von Michelozzo geplanten Tabernakel fehlen. Das hohe Relief ist dasselbe wie bei den Marmorarbeiten Lucas. Zu oberst thronen Maria und Johannes, dann die 4 Evangelisten und die 4 Kirchenväter (Abb. 89). Jeder Hauptfigur assistieren 2 Engel, mädchenhafte Gestalten, in melodischen weichen Bewegungen. 24 sehr ausdrucksreiche Köpfe besetzen die Ecken der von breiten Bändern getrennten Felder. Venturis und Reymonds Meinung, daß die 4 unteren Reliefs (die Kirchenväter) von Michelozzo stammen, kann ich nicht teilen. Gewiß ist hier ein lebhafteres Spiel der Gebärden und Aktionen zu beobachten; das erklärt sich aus dem Wunsche, diese Gruppe, die auch räumlich am tiefsten steht, von der der Evangelisten und Heiligen deutlich abzuheben. Die Madonna ist wichtig für die Datierung der glasierten Madonnen; sie stellt den Typus um 1460—65 dar.

Abb. 86. Luca della Robbia: Kuppel der Vorhalle der Pazzikapelle, Florenz.

Die Arbeitsgemeinschaft mit Maso di Bartolommeo hatte zu einem Auftrag für Urbino geführt. Für die dortige, dem Herzogspalast gegenüberliegende Kirche San Domenico hatte Maso das Portal aus Marmor errichtet und erbat nun Lucas Glasur für die Lünette (Abb. 90). Es ist das erstemal, daß sich die Glasur auf die Reise wagt, es ist zugleich die früheste datierte

Abb. 87. Luca della Robbia: Leuchterengel von 1448, Florenz, Dom, Sakristei.

Abb. 89. Luca della Robbia: Evangelist Lucas. Detail von der Bronzetür im Florentiner Dom.

Madonnen-Lünette. Als Halbfiguren werden Maria (mit dem Kind auf der Brüstung), Domenico, Toma d'Aquino, Beato Alberto und Pietro martire zur Santa Conversazione gereiht. Das blanke Gotteskind ruft hell in den Sonnenglanz: Ego sum lux mundi. Der Stifter des Dominikanerordens preist Gottes Fülle, die den Erdkreis sättigt, sein Gegenüber hebt staunend die Hand. Hier fehlt alles Genrehafte; auch die Madonna wirkt feierlich und hieratisch. Noch ist kein Fruchtkranz um das Ganze gelegt. Damit ist der Typus der Straßenlünette festgelegt. Der mit Gentile Brancaleoni jung verheiratete Herzog Federigo da Montefeltre konnte von seinem (damals noch bescheidenen) Palast aus mit Stolz auf diese erste (und lange Zeit einzige) Robbialünette seines Landes blicken.

Abb. 88. Luca della Robbia: Bronzetür an der Sakristei des Florentiner Domes.

Eine letzte Marmorarbeit

Abb. 90. Portal an San Domenico in Urbino von Maso di Bartolommeo mit Luca della Robbias Lünette.

Lucas ist das Grab des 1451 in Fiesole verstorbenen Bischofs Benozzo Federighi, 1457 in S. Pancrazio aufgestellt, heute in Sa. Trinità. In Tischhöhe liegt der Tote aus dem Sarkophag; wir können ihm gut in das edle, uns zugewandte Gesicht sehen und empfinden den Frieden dieses Schlafes. Wie eine Vision steigt hinter dem Schlafenden der Kalvarienberg in die Höhe, nicht die Madonna, wie bei Donatello, den Rossellini und Desiderio. Um diesen Marmorschrein hat Luca nun einen flachen, gemalten Glasurkranz gelegt, eine Huldigung der Blumen Fiesoles, deren Pflege der verstorbene Bischof besonders geliebt hatte. Das edelste Pathos liegt in den schwebenden Engeln der Front, die einen Kranz mit der in Majuskeln schön gereihten Inschrift halten. Diese Engel überbieten in ihrer ausdrucksreichen Emphase sowohl Ghibertis Engel am Bronzeschrein des hl. Giacinto wie Bern. Rossellinos Engel am Sarkophag des Brunigrabes. Die Arbeit ist besonders fein durchgeführt, detaillierter als die der Domkanzel.

Sehen wir von diesem Marmorgrab ab, so gehören die 30 letzten Arbeitsjahre Lucas ausschließlich der Glasur. Seine „ars superlucrativa", wie er in seinem Testament sagt, ist sein besonderes Eigentum und Geheimnis; ihr widmet er von jetzt an alle Kraft. Ein paar persönliche Notizen werden interessieren 1446 hatte er um 240 Gulden ein Haus in der Via Guelfa (bei San Barnaba) gekauft. Hier wohnte er mit seinen Neffen Andrea (geb. 1435), Simone (geb. 1437), Paolo (geb. 1440) und den Nichten Francesca (geb. 1443) und Margherita (geb. 1444). Außerdem besaß Luca noch eine chasa da lavoratore nel popolo di Sa Maria a Tortigliese di Valdarno und Grundstücke. Seit 1450—55 ist Andrea Gehilfe seines Onkels; er heiratete 1465. 1449 trat Luca aus der Bruderschaft der Misericordia aus, hat aber doch nicht mehr geheiratet.

Wie Maso, so hat auch Michelozzo, der andere Mitarbeiter an der Bronzetür, Luca als Helfer herangezogen, als es galt, die beiden Tempietti für die Kirche der Impruneta (hinter der Florentiner Certosa mit neuen Tabernakeln zu schmücken. Die Kirche besitzt ein altes wundertätiges Regenbild der Madonna, für das Michelozzo um 1453—55 ein Marmortabernakel arbeitete, ähnlich dem des Pagno di Lapo Portigiani für das Gnadenbild in der

Abb. 91. Michelozzo und Luca della Robbia: Tabernakel in der Impruneta bei Florenz.

Abb. 93. Luca della Robbia: Kreuzigungsrelief. Impruneta bei Florenz (nach Bode-Bruckmann).

Abb. 92. Farbiger Stucco nach Luca della Robbias Impruneta-Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 93 a. Luca della Robbia: Zwei schwebende Engel. Crefeld.

Abb. 94. Luca della Robbia: Madonna aus Sa. Maria nuova. Florenz, Bargello.

Abb. 95. Luca della Robbia: Innocenti-Madonna. Florenz, Innocenti.

Abb. 94a. Luca della Robbia: Sitzende Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Florentiner Servitenkirche (1448 bis 1452 ausgeführt) (Abb. 91). Luca fügte nicht nur zwei große Heiligenfiguren rechts und links von dem Tabernakel hinzu; er stellte das ganze Tabernakel unter ein kleines Tempietto mit farbigem Glasurfries. Rechts vom Altar wurde ein zweites Sacellum mit der Kreuzigung und dem Sakramentstabernakel errichtet. Beidemal ist auch die Innendecke der Sacellen mit Kassetten reich dekoriert, ähnlich wie in der Vorhalle der Pazzi-Kapelle. Beide Sacellen stehen noch an Ort und Stelle, im alten Pinienhag (Impruneta = in pioneta), in der ländlichen Stille, die nur alljährlich einmal von einer berühmten Fiera unterbrochen wird. Zwischen den prangenden Früchten der Haine und Weinberge, aber auch neben schlechten armseligen Bauernhütten glänzt der edle Schmelz dieser Glasuren mit Marmor und bronzenem Strickwerk in edelster Schönheit. Ich wüßte keinen Platz, wo man das spezifische Wesen der Robbia-Kunst intimer fassen könnte. Während die Germanen ihre Marien in den mystischen Rosenhag

Abb. 95 a. Luca della Robbia: Farbiges Madonnenrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 96a. Luca della Robbia: Apfel-Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 97. Luca della Robbia: Christus und Thomas. Ton. Berlin, Sammlung von Beckerath.

Abb. 96. Luca della Robbia: Apfel-Madonna. Florenz, Bargello.

setzen und diesen hortus clausus mit heiligen Frauen schmücken, lacht die Madonna dieser Bergstadt aus dem Pinienhag der Natur; der Traube und Limone Segen wird der himmlischen Mutter dargebracht (Abb. 92). Seelisch ergreifend wirkt das Kreuzigungsrelief. Die Passion ist ein Thema, das Luca sonst gemieden hat, da seine Natur, der Jan van Eycks verwandt, der dramatischen Tragödie nicht gewachsen war (Abb. 93).

Die Madonna Impruneta ist um 1455 datierbar, die Lünette in Urbino um 1450; den sechziger Jahren gehört nicht nur die Madonna der Bronzetür, sondern auch die des Wappens der Arte der Medici e speciali an Or San Michele an (1462 ist das Wappen der Mercatanti ebendort datiert). Endlich weiß man durch G. Carocci (L'illustratore fiorentino 1906, S. 29), daß das Kloster S. Giovanni delle Santuzze in der Via d'Agnolo, an der Lucas schönste Lünette bis vor wenigen Jahren glänzte (sie ist heut im Bargello), erst 1470 von Nicolosa degli Alfani gestiftet worden ist (siehe Tafel V). Unsere Darstellung hat ferner erwiesen, daß alle Glasuren nach 1442 entstanden sind; dem stimmen auch Herbert Horne und Venturi bei, während Allan Marquard z. B. die Lünette S. Pierino (heut im Bargello) vor 1431 ansetzen möchte! Zu der frühen obengenannten unglasierten Gruppe von Madonnenkompositio-

Abb. 98. Luca (?) della Robbia: Madonna Piot. Paris, Musée André.

nen, die sich um den Oxforder Tondo von 1428 gruppiert (Tondo mit 6 Engeln Berlin, Stucco mit 4 Heiligen Louvre, Madonna Alessandri Berlin), läßt sich eine erste glasierte Gruppe der vierziger Jahre stellen, die daran erkannt wird, daß die Madonna und der Knabe meist noch den Heiligenschein haben, der später wegfällt. Es ist das die Madonna aus Sa. Maria nuova im Bargello (Abb. 94), die auf dem Boden sitzende sog. Lilienmadonna (Wien, Fürst Liechtenstein, Berlin und London) (Abb. 94 a), die sog. Genueser Madonna (Berlin, Wien, Sammlung Benda, Bargello, Genua), der Tondo im Bargello mit zwei schwebenden Engeln, eine Madonna in Kopenhagen (ähnlich dem Stucco Berlin Nr. 76), und vielleicht die Madonna Viviani. Gemeinsam ist diesen Madonnen eine gewisse Flächigkeit und Frontalität, die Schärfe und Grätigkeit der Falten, und der enge Zusammenschluß von Mutter und Kind. Die Gruppe der fünfziger Jahre wird von der Madonna von Urbino (Abb. 90) angeführt; ihr kommt die prachtvolle Madonna in den Innocenti (Abb. 95) nahe, in der Lucas reifer Stil zu voller Entfaltung kommt. Sehr hohes Relief, die mütterlichen Formen in sommerlicher Reife, das nackte große Kind in der Hand der Mutter sitzend (ein farbiges Tonexemplar in freier Nachbildung in Berlin Nr. 78, Abb. 95 a); weiter gehören hierher die beiden Apfelmadonnen in Florenz und Berlin (Nr. 70), die Venturi seltsamerweise vor der Lünette in Urbino ansetzt (Abb. 96 u. 96 a). Derselbe Kritiker datiert die Lünette der Via d'Agnolo „um 1450"; sie kann (s. oben) nicht vor 1470 sein. Aus derselben Zeit stammt die schöne Lünette in Berlin Nr. 74 und die Morgan-Lünette in Newyork, während die von S. Pierino wesentlich früher ist. Aus den sechziger Jahren sind datiert 1461 die Deckenreliefs der portugiesischen Kapelle in San Miniato (Wiederholungen im Musée Cluny), die Wappen an Or San Michele und wohl auch die Skizze Thomas und Christus, früher in der Sammlung von Beckerath-Berlin (diese dürfte 1463 in der Konkurrenz mit Verrocchio entstanden sein, bei der der letztere Sieger blieb; der Kopf Christi ist modern) (Abb. 97). Der Madonna im Wappen der Physiker an Or San Michele stehen nahe die Madonna im Rosenhag im Bargello und die Madonna Frescobaldi in Berlin (Nr. 71).

Nach 1470 läßt die Tätigkeit nach; die Lünette der Via dell' Agnolo dürfte die letzte größere Arbeit sein. Als Luca 1471 zum Vorstand der Arte dei maestri di pietra a legname gewählt wurde, lehnte er wegen Altersschwäche ab. Vielleicht ist die pompöse Madonna der Sammlung Piot, heute im Musée André in Paris, aus der letzten Zeit (Abb. 98). Es ist die einzige Komposition, in der das Kind auf Marias rechter Seite links vom Beschauer) sitzt. Eine ausführliche Würdigung all dieser Madonnen, Wappen und Lünetten und Nachrichten über die hier nicht erwähnten Arbeiten, wie die Porträttondi im Bargello (Abb. 99) Berlin (Abb. 100) und Wien findet man in meiner Monographie der Robbia (Velhagen & Klasing) Reliefkompositionen Lucas mit breiter Entfaltung der Szene sind selten; vielleicht ist bei solchen Stücken (Tondo der Sammlung Foulc, Paris, Anbetung des Kindes in Crefeld [Abb. 101], Anbetung der Hirten in München und London) schon die Mitarbeit Andreas anzunehmen. Sie dürften auch in den siebziger Jahren entstanden sein.

Luca gab mit diesen glasierten Madonnen nicht nur technisch einen neuen Beitrag zu dem klassischen Thema, an dem sich die Renaissancekunst wie an keinem zweiten verfolgen läßt, sondern auch seelisch eine besondere Richtung. Das Monumentale, die Terribiltà, die Donatellos Madonnen auszeichnet, wird gemildert, aber nicht ins Menschlich-Mütterliche oder gar Bürgerliche, sondern in die Feierlichkeit höherer Schau, seltenen Glanzes, visionärer Existenz. Dadurch kommt in die höchst bodenständige Florentiner Kunst des frühen Quattrocento wieder jene ideale Rechnung, die das Trecento zur Grundlage seiner künstlerischen Sprache hatte, die auch bei Don Lorenzo monaco und Fra Giovanni da Fiesole noch vorherrscht, die aber bei den Pionieren der neuen Kunst, sowohl der Maler wie der Bildhauer vor der leidenschaftlichen Eroberung der Wirklichkeit zurück-

Abb. 99. Luca della Robbia: Porträtrelief. Florenz, Bargello.

Abb. 100. Luca della Robbia: Porträtrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

getreten war. Die hohe Schule, die Luca im Marmor durchgemacht hatte, behütete ihn davor, im Ton allgemein und oberflächlich zu werden. Das Blau des Grundes ist das Blau des Himmels; die weißen Gewänder tragen alle Verklärten in Dantes Paradiso. Im Anfang wendet Luca mutig die Palette von fünf Farben an; mehr und mehr kommt er auf die Zweiheit Blau-Weiß. Nur Gold tritt noch hinzu. Die Pupillen werden regelmäßig aufgemalt. Die Fülle der Farben glänzt dann in den Kränzen auf, die um die Tondi und Lünetten liegen. Auch diese Kränze sind ein Geschenk an Toskana geworden, ebenso wie die bronzenen, welche Ghiberti um seine Türen hing. Das Tondo der Architektur wie der Plastik drang dann auch in die Malerei und um Filippo Lippis und Botticellis gemalte Rundtafeln schließt sich nun der holzgeschnitzte vergoldete Kranzrahmen. Der Mangel an Rot, der vom Scharffeuer verschuldet wird, bedeutet eher einen Vorteil. Denn dadurch prägt sich der spezifisch toskanische Charakter noch klarer aus und vielleicht begreift sich von hier aus auch die Abneigung der Römer gegen die Glasur, die selbst noch in Venturis Darstellung gespürt wird. Andererseits soll nicht geleugnet werden, daß die Glasurtechnik insofern gebunden war, als sie an der sauberen, präzisen Detailausbildung, wie sie den Arbeiten Desiderios, der Rossellini und Minos zugrunde liegt, wie sie in der Malerei jener Tage, in den Architekturprofilen, in der Bronze, in der Goldkunst geübt wird, nicht beteiligt sein konnte. Sie bedarf zur edlen Wirkung einen Raum, den sie beherrscht, eine Wand, die gegen das blanke Auge rauht, eine Stille, in der ihre feierliche Sprache musikalisch tönt. Auch geht sie gern zu den Bauern und Dörflern, um deren hartem Alltagsleben die saubere Blankheit verklärten Lebens entgegenzustellen. In Waldkapellen, in stillen Konventen, ja in unterirdischen Ka-

Abb. 101. Luca della Robbia: Anbetung des Kindes. Crefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

pellen sprach diese stille Schönheit am mächtigsten zu mir. Hier nähert sich ihre Sprache dem Zauber giorgionesker Stille.

Die braune Haut, welche der Bronzeplastiker über sein Tonmodell wirft, ist sehr viel materieller als die Glasur. Auch diese verschleiert einen unedlen Kern; aber sie bleibt von ihm unabtrennbar. Sie vermählt sich der Steinarchitektur, dem Verputz, dem Profil ganz anders als die Bronze, deren dunkle Glätte in hartem Gegensatz zum Stein bleibt. Aber als Tonplastiker steht Luca natürlich dem Bronzekünstler näher als dem Marmorarbeiter. Drängt dieser aufs Kubische, Dreidimensionale, so bleibt Luca durchaus in der Fläche und zweidimensional. Die Archäologen nennen ihn deshalb unplastisch und verurteilen das ganze Quattrocento bis zu Michelangelo als „farbige Halbplastik". Als ob nur das Dreidimensionale plastisch wäre! Will man bei Luca von einer unplastischen Seite reden, so liegt sie im Charakter des Flusses der Glasur begründet, die die Tendenz hat zu fluten, sich zu bewegen, überzuquellen. Dem wehren die Dämme der Steinrahmen oder der Kränze. Jeder Teller weist durch seine Form auf den Gegensatz von Mitte und Rand; in demselben Grundgefühl sind auch die großen Tondi Lucas organisiert. Und gerade darin liegt ihre besondere Kraft, daß das Fluten, die Bewegung, das Glitzern und die Munterkeit des Mittelfeldes im Gegensatz steht zu der Stille und Erstarrtheit der Rahmung. Wenn Andrea später auch das Tabernakel mitglasiert, so verläßt er diese feine Rechnung des Gegensatzes; ebenso bei den glasierten Rahmen der Altartafeln. Lucas lebhafte Kontrastierung finden wir ähnlich wieder bei den Fronten der bemalten Truhen. Diese bilden in der Hauptsache einen schweren, oft vergoldeten, bisweilen mit Schuppen bedeckten, an den Ecken in Voluten verstärkten Holzdekor reichster Musterung. Gegen all dies Schwellende steht dann das bunte, heitere Flächenbild der Mitte in lächelnder Frische. Die Medici-Strozzitruhe des Berliner Schloßmuseums läßt uns die ursprüngliche Absicht noch gut erkennen. Genau so ist Lucas Glasur auf den Kontrast berechnet. Wir sehen einmal wieder in die Geheimnisse einer echten, an den Vorbildern des Orients großgewachsenen Materialkunst hinein, deren gesunde Mischung in beschämendem Gegensatz zu dem steht, was von unserer timiden modernen Kunst als „Einheitlichkeit" gepriesen wird.

Abb. 101 a. Wappen des Königs René von Anjou. Datiert 1452.
London, Victoria-Albert-Museum.

Luca della Robbia: Lünette aus der Via d'Agnolo. Florenz, Bargello

## B. Andrea della Robbia.

Am 19. Februar 1471 machte der 72 jährige Meister Lucas „sanus mente, sensu, corpore, visu et intellectu" sein Testament und setzte darin seinen Neffen Andrea zum Erben des Ateliers, der bottega und des Ofens ein. Dieser Neffe ist 1435, also im selben Jahre wie Verrocchio geboren; in der Zeit, als Luca an den Tabernakeln der Impruneta arbeitete, mag Andrea zuerst als Gehilfe mittätig gewesen und um 1460 dürfte er als selbständiger Künstler anzusprechen sein. 1457 verlor er die Eltern und zog dann ganz zum Onkel. 1465 heiratete er Giovanna di Piero di Ser Lorenzo di Paolo und bald belebten drei Großneffen, Antonio, Marco und Giovanni das Haus des alten Hagestolzen Luca, der nun zu all seinen schönen Kindern aus Marmor und Glasur auch das lebendige Fleisch und Blut geschenkt bekam. Später folgen noch vier Söhne (Francesco, Paolo, Luca und Girolamo). Die Kataster melden steigenden Erwerb aus der Kunst, die Luca selbst als eine ars superlucrativa bezeichnet hatte. 1498 kauft Andrea das anstoßende Grundstück hinzu, in S. Giorgio in Ruballa wird ein Landgütchen erworben. Zu dieser Zeit führt der älteste Sohn Giovanni die Tommasa di Carlo di Geri Bartoli heim; die dieser Ehe entsprossenen Söhne Marco, Lucantonio und Simone fielen alle drei in den Kämpfen um 1527.

Andrea hat vor allem die Kunst der Glasur in die Breite entwickelt. Er fand in Umbrien und den Marken, in der Terra di Siena und der Umgebung von Florenz viele freudige Abnehmer, besonders in den Klöstern und Konventen, in den Dorfpfarreien und Stiften. Daneben treten die Bestellungen der vornehmen Familien von Florenz und Siena, Perugia und Arezzo stark zurück. Die Glasur war vor allem billig, wirkungsvoll und regensicher. Ganze Sätze werden für einzelne Kirchen geliefert; zu den Lünetten und Tondi kommen die Altartafeln und Tabernakel, die Taufbrunnen, Kanzeln und Sakristeibrunnen. Die Stücke wurden in Florenz gebrannt, auf Karren verladen und an Ort und Stelle eingemauert. Ein Transport nach Pistoia im Jahr 1505 ist genau beschrieben. Ganze Wagenladungen gingen nach Arezzo, auf den Berg La Verna, nach Foiano und Sa Fiora. Und doch steckt sich deutlich ein Grenzbezirk ab, über den heraus die Glasur nicht drängt. Nach Norden ist Bologna schon „robbiafrei" und im Süden bietet Rom ein verschlossenes Tor.

Aber nicht nur die vielen Aufträge locken in die Breite. Luca hatte nur das Madonnenrelief glasiert; Andreas brannte die große Altartafel, mit Rahmen und Predella. Frühe Arbeiten, wie der Altar aus Varramista im Berliner Museum (Basilica) (Abb. 102) enthalten nur wenige Figuren und lassen das Blau als Grund kräftig wirken. Später wird es weiß von Figuren (Altartafeln in Gradara, in der Medicikapelle von Sa. Croce in Florenz) und statt der um den Thron Marias vereinigten Gruppe von Heiligen wird das empyreische Thema der Krönung Marias und der Gürtelspende (Osservanza bei Siena und Foiano) häufig (Abb. 103). Lucas Farbenfreudigkeit wird aufgegeben; das blauweiße Spiel beherrscht die himmlischen Räume, die Andrea so wiederzugeben suchte, wie Dante sie im „Paradiso" erschaut hatte. Hineingeboren in die zweite Hälfte des Quattrocento, drängte Andrea mit Ver-

Abb. 102. Andrea della Robbia: Altar aus Varramista. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (nach Bode-Bruckmann).

rocchio, Botticelli und Pollaiuolo in die bewegtere Szene und in die mystische Symbolik. Wenn bei einem Hochamt das Spiel der Kerzen und Lichter auf den blanken Altartafeln Andreas tanzt und funkelt, dann bildet sich ein optisches Meisterstück im Sinne des Impressionismus. Auch die Ekstase am Kruzifix fehlt nicht (La Verna, Arezzo), wobei reichliche Engelscharen und die verzückten Visionen der am Kreuz Knienden die Golgathaszene in eine überirdische Sphäre heben (Abb. 104). Die Erdenwirklichkeit und sachliche Ruhe, die Luca bei aller Beseelung seinen Gruppen verleiht, weicht hier dem mystischen Rausche höherer Verzückung.

Umgekehrt liegt es bei Andreas Madonnen. Hier wird, ähnlich wie bei Benedetto da Maiano die Situation bürgerlicher, unpathetisch und genrehaft. Andrea stellt das Kind regelmäßig nach links, also an den rechten Arm der Mutter und läßt es hier auf der Brüstung stehen oder auf den Knien sitzen (Madonna der Architekten im Bargello [Abb. 105], Madonnen in Stia, Hamburg [Abb. 105 a], in S. Gaetano, Florenz, Palermo, Berlin Sammlung Simon, usw.). Bei dieser Stellung wird Marias linker Arm und linke Hand ganz frei; sie liegen in edler Kurve vor uns. Die Hand glänzt schimmernd vorn in der Mitte, ähnlich wie

Abb. 103. Andrea della Robbia: Krönung Marias. Osservanza bei Siena.

bei Rossellino. Selten fehlt der Heiligenschein; dazu reichliches Gold, oft Cherubim und Gottvaters segnende Hände mit der Taube, anbetende Engel — man merkt, daß Andrea strenggläubige Kreise zu befriedigen hat. Eng verschmilzt der Rahmen des Tabernakels mit der Mitte. Der knapp über der Brust Marias geknotete Gürtel zeigt meist eine saubere Schleife; edel und weich liegt das Kopftuch um Kopf und Hals. Das Kind wird kleiner, schlanker und nackter; oft tragen die kurzen Beinchen nur mühsam den prallen Kinderleib. Selten ist Maria in ganzer Figur dargestellt (London, Victoria-Albert-Museum) (Abb. 105 b); der Abschluß der Halbfigur wird durch den linken Arm und den Mantel Marias oder auch ein Kissen verschleiert, bisweilen (Madonna, Simon Berlin) auch hart durchgeschnitten (Abb. 105 c). Es finden sich viele Repetitionen. Diese Unbedenklichkeit hing mit Andreas ganzer Natur zusammen die lange nicht so erfindungsfreudig als die des Onkels war, dafür aber desto produktionslustiger mit dem Ziel prompter Lieferung. Mit am bekanntesten sind Andreas Lünetten und Tondi geworden: seine Lünette der Verkündigung an den Innocenti (Abb. 106), die berühmten Bambini am Findelhaus Brunelleschis und vor allem die Lünette mit der Begegnung der Ordensstifter Franz und Dominikus an der Loggia San Paolo (Abb. 107). Bei den letzten Arbeiten fehlt der umrahmende Früchtekranz; reiche Sandsteinprofile mit Ovoli, Dentalen und Zungen rahmen das celeste Mittelbild. Bei der Begegnung der Ordensstifter hat Andrea die braune und schwarze Kutte der Mönche in Weiß und Violett

Abb. 104. Andrea della Robbia: Kreuzigungsaltar in La Verna.

Abb. 105. Andrea della Robbia: Madonnentabernakel. Florenz, Bargello.

Abb. 105c. Andrea della Robbia: Madonnenrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Sammlung Simon.

Abb. 105 a. Andrea della Robbia: Madonna mit dem Kind auf dem Kissen. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

geändert. Gesichter und Hände bleiben hier ohne Glasur, die die scharfe Prägung der Physiognomien nur verschleiert hätte. Dagegen ist die Verkündigung an den Innocenti von einem dichten Cherubimkranz umflattert; der blaue Grund, von Wolken durchweht, leuchtet stark und prangend duftet das Lilienbündel in der Vase und in der Hand Gabriels.

Ist diese Verkündigung um 1488 datierbar — dem Jahr, in dem auch das Altarbild für die Innocentikapelle von Domenico Ghirlandaio und Bartolommeo di Giovanni entstand — so kann man Andreas Entwicklung bis zu dieser Zeit durch den Vergleich mit einer früheren Verkündigungstafel in La Verna gut vergleichen (Abb. 108). Diese gehört zu der frühen Gruppe (Altar in Berlin [Abb. 102], Anbetung des Kindes in La Verna usw.), in der das Visionäre noch nicht stark wirkt. Die keusche Stille jener unvergeßlichen Abendstunde, da die Gottheit sich zur Menschenfrau herabschwang, gibt den Grundklang. Andrea wählte, wie die Unterschrift sagt, hier den Moment: Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum; der Engel ist der Bittende, Schweigende. In der Lünette dagegen ist das prophetischere und rauschendere Wort: Ave Maria gratia plena Dominus tecum illustriert und die ganze Szene in das Empyreische erhoben.

Abb. 105b. Andrea della Robbia: Madonnentabernakel im Fruchtkranz. London, Victoria-Albert-Museum (nach Bode-Bruckmann).

Endlich hat Andrea auch die Freifigur entwickelt, sowohl als Halbfigur und Büste, wie in ganzer Figur, wobei Ober- und Unterkörper getrennt gebrannt wurden.

Es sind die Statuen des heiligen Franz in Assisi (Abb. 109) (wohl gleichzeitig mit dem Altar in der Portiuncula, Cappella S. Buonaventura) (Abb. 109), die bei den schönen Verkündigungsfiguren in der Osservanza in Siena (Abb. 110 und 110a) — namentlich Maria von zartem Reiz edler Befangenheit

(die Gruppe dürfte gleichzeitig mit dem Altar der Krönung Marias in dieser Kirche [um 1486] gemacht sein), ferner kleinere Christusbüsten im Bargello (Kinderbüste), in Sa. Croce (Erlöserbüste) (Abb. 110 b), im Musée Cluny, in Crefeld und Pest (Abb. 110c u. d). Eine unglasierte Büste des Kardinals Amaldino in Pistoia wurde erst 1510 von dem 75jährigen Meister gearbeitet. Den Höhepunkt erreicht diese Gruppe der Freifiguren in der berühmten Visitazione in Pistoia (S. Giovanni fuorcivitas), schon rein technisch ein Meisterstück, in vier Teilen gebrannt, ganz weiß (Tafel VI). Das vielumstrittene Meisterwerk, das Bode Luca zugewiesen hat und das von Allan Marquard in die dreißiger Jahre des Quattrocento (zwischen die Cantoria und die Campanilereliefs!) gesetzt wird, kann meines Erachtens erst in der Spätzeit Andreas entstanden sein. Herbert Horne hat sehr richtig darauf aufmerksam gemacht, daß der Einfluß Leonardos hier schon deutlich zu spüren ist. Eine alte Lokaltradition spricht die Gruppe dem Fra Paolino zu, der mit Fra Bartolommeo und Albertinelli das Atelier teilte; richtig an dieser Tradition ist, daß sie den idealen Stil der Gruppe betont, die Beschränkung auf den großen, ruhigen Umriß, den Verzicht auf Farben, das Großzügige der Falten, die Ausdrucksweise der Hände, die Klarheit in den Kontrasten: jung und alt, Knien und Stehen, Aufblicken und Sichneigen. Gewiß sind das alles Momente, die zu Andreas mittlerer Zeit nicht passen und sich mit manchen Eigenheiten Lucas berühren. Aber auch rein ikonographisch betrachtet ist die Szene der

Abb. 106. Andrea della Robbia: Verkündigung. Lünette an der Innocenti, Florenz.

Abb. 106 a. Andrea della Robbia: Verkündigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 107. Andrea della Robbia: Begegnung der heiligen Franz und Dominikus. Florenz, Loggia S. Paolo.

Abb. 108. Andrea della Robbia: Verkündigung. La Verna.

Visitazione — abgesehen von zyklischen Darstellungen — ein Thema, das erst Lorenzo di Credi und Domenico Ghirlandaio behandeln, während es in der frühen Kunst des Quattrocento fehlt. Ein hochgerühmtes Bild G h i r l a n d a i o s, von 1491, heut im Louvre, einst für Sa. Maria Maddalena de' Pazzi von Giovanni Tornabuoni bestellt, dürfte das Vorbild für Andrea gegeben haben (Abb. 111). Mit Recht sagt P. Küppers, daß diese Darstellung Ghirlandaios schon von cinquecentistischem Reiz beseelt sei („Die Tafelbilder des Dom. Ghirlandaio", Straßburg 1916, S. 36). Wieviel mehr gilt das von der weißen plastischen Gruppe, die wohl bald nach 1491 entstanden sein dürfte, also 60 Jahre später, als Allan Marquand glaubt!

Von den zahllosen d e k o r a t i v e n Arbeiten Andreas sei das Wappen der Arte della Seta an Or San Michele hervorgehoben (Abb. 112). Die Zukunft hat zu Ehren ihrer Patronin Maria das Symbol der Virginität, die porta clausa, im Wappen. Diese Porta präsentieren zwei nackte auf Wolken stehende Engelknaben auf einem großen weißen Schilde, der aus dem blauen Himmelszelt herabgetragen wird. Ein Kranz aus Zitronen und Trauben, ähnlich dem am Imprunetatabernakel, liegt um den Tondo. Auch hier ist die Heraldik ins Visionäre übersetzt, wozu ja die hohe Stelle des Wappens aufforderte.

Abb. 110. Andrea della Robbia: Engel der Verkündigung. Osservanza b. Siena.

Abb. 109. Andrea della Robbia: S. Francesco. Assisi, Dom.

Abb. 110a. Andrea della Robbia: Maria Vergine. Osservanza b. Siena.

Die strenge Schulung in Stein und Bronze, die Luca zur bewußten plastischen Klarheit geführt hat, fehlte Andrea. Es ist keine Steinarbeit von ihm bekannt; auch die Marmorfiguren am Altar in Sa. Maria delle Grazie in Arezzo, die ihm lange zugeschrieben wurden, stammen nicht von ihm, sondern von Benedetto da Maiano. Er übernimmt von seinem Onkel die Geschicklichkeit in der dekorativen Kunst. Seine Formensprache biegt aber bald von der des Onkels ab und nähert sich der seiner Zeitgenossen, Verrocchios, Peruginos, Lorenzo di Credis, Ghirlandaios. Er hat der Glasur ganz Toskana und Umbrien erobert und damit Glanz, Sauberkeit, Helligkeit und leuchtende Farbe in die Kirchen und Herzen unzähliger armen Dörfler getragen, die an dieser

Abb. 110b. Andrea della Robbia: Büste des Erlösers. Florenz, Sa. Croce, Sakristei.

Abb. 110d. Andrea della Robbia: Büste einer Heiligen. Budapest, Museum der schönen Künste.

Abb. 110c. Andrea della Robbia: Büste des jugendlichen Täufers. Crefeld, Kaiser-Wilhelm-Mus.

Kunst einen neuen Begriff der Klarheit gelernt haben. Die Glasur tritt gewissermaßen neben das farbige Glasfenster, das ja im 15. Jahrhundert nicht mehr die Rolle spielt wie im Ducento und Trecento, weil die neue Architektur Helligkeit und neutrales Licht erforderte. Andrea gehört zu denen, die den idealen Stil des Cinquecento vorbereitet haben durch seine visionären Tafeln, die Einheit seiner Kompositionen und dadurch, daß er den Bazarstil der Häufung nicht mitmachte, wozu ihn ja freilich die Technik zwang. Die Bewegung, die sich an den Namen Savonarola knüpft, konnte einer Natur wie Andrea nur willkommen sein. Er hat nie nackte Frauen glasiert, die er auf den Scheiterhaufen hätte tragen müssen — sie wären ja auch der Glut unversehrt wieder entstiegen — und die Themata der Passion und Verklärung waren ihm nicht fremd. Sein 90jähriges Leben (er ist erst 1525 gestorben) reichte bis in die Hochrenaissance herein und noch Fra Bartolommeo hat seine Verehrung für Andreas Kunst in dem Madonnenbild der Petersburger Eremitage bezeugt.

Abb. 111. Dom. Ghirlandajo: Visitazione. Datiert 1491. Louvre.

Abb. 112. Andrea della Robbia: Wappen der Arte della Seta. Florenz, Or San Michele.

Andrea della Robbia: Die Begegnung Marias und Elisabeths
Pistoia, S. Giovanni fuorcivitas

Abb. 113. Giovanni della Robbia: Sakristeibrunnen in Sa. Maria novella, Florenz (Detail).

## C. Die dritte Generation.

Von Andreas sieben Söhnen, die zwischen 1467 und 1488 geboren sind, traten Marco und Paolo in den Dominikanerorden als Fra Ambrogio und Fra Mattia ein. Der letztere hat mit dem jüngeren Bruder Luca zusammen die Ehre gehabt, für Raffaels Stanzen die Fliesen des Fußbodens brennen zu dürfen. Der jüngste, Girolamo, ist seit 1529 in Frankreich tätig, wo er das berühmte Château de Madrid im Bois de Boulogne bei Paris gebaut hat, das erst in der Revolution zerstört wurde; es ist in einem Stich Ducerceaus von 1576 erhalten, den Delaborde veröffentlicht hat. Auch hat er Teile des Grabmals Karl IX. und der Caterina von Medici in St. Denis geschaffen; die liegende Statue der Königin ist heute in der Ecole des beaux arts in Paris. Der französische Sproß der Familie läßt sich bis 1654 verfolgen; von Andreas Bruder Simone stammt die Linie der Viviani ab, die im Weltkrieg eine verhängnisvolle Rolle auf französischen Ministersesseln gespielt hat. Lucas prophetische Testamentsworte: „ars lucrativa adeo, quod usque in hodiernum diem satis superlucratis est et hodie superlucratur et in futurum actus est superlucrari" haben sich in vollem Maß erfüllt.

In Florenz wird Giovanni (geboren 1469) der wichtigste Mitarbeiter des Vaters; seit 1497 übernimmt er selbständige Aufträge und darf seit 1510 der eigentliche Leiter der Bottega genannt werden. Der Betrieb und die Massenlieferungen nehmen pompöse Formen an. Und doch ist alles durchdacht, sinnvoll, dekorativ äußerst reizvoll und auch die Vitrine bleibt gut. Dazu kommt eine deutliche Tendenz zur Farbigkeit, die doch nicht laut wird im südlichen Licht. Gleich Giovannis früheste Arbeit, der Sakristeibrunnen in Sa Maria novella, besticht in ihrer zierlichen, eleganten Harmonie (Abb. 113). Giovanni lehnte sich an die Lünette des Vaters in der Domopera beim Oberteil an; die Kranzputten sind Desiderio nachgebildet. Im Bogen der Mitte ein gemaltes Strombild; diesem Wasser entquillt dann der muntere Doppelstrahl, der aus den Mäulchen der Marmorputten in die vasca sprudelt. Sehr reich und den Tabernakeln der Rossellini nachgebildet ist Giovannis Tabernakel in SS. Apostoli in Florenz; die 13 Figuren dieses Reliefs haben ganz verschiedene Größen und doch findet sich alles wie

Abb. 114. Giovanni della Robbia: Christus und Thomas. Lünette. Conservatorio delle Quiete bei Florenz.

in natürlicher Harmonie zusammen (Abb. 115). Wie bei Andrea, findet man auch bei Giovanni große Altartafeln, die im Anschluß an gemalte Bilder gebrannt sind — so das Jüngste Gericht in Volterra von 1505, das Fra Bartolommeos Bild in Sa. Maria nuova (heute Uffizien von 1498 nachgebildet ist (Abb. 117). Die Anlehnung an plastische Capolavori bezeugt eine Lünette im Conservatorio delle Quiete bei Florenz (früher in Ripoli); dies Relief bildet Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele (nach Abb. 114). Eine Lünette der Florentiner Domopera benutzt für die Maria Maddalena Desiderios Vorbild, mit selbständiger, äußerst phantastischer Landschaft. Eine Stigmatisation des heiligen Franz in Barga bildet Trecentokompositionen nach. Bei dem Londoner Altar der heiligen drei Könige schließt sich Giovanni mehr der umbrischen als der Florentiner Kunst an. Gewaltig werden die Straßentabernakel gesteigert, die nun als großes Prospektbild den Straßenabschluß darstellen (z. B. das tabernacolo delle Fonticine von 1522 in der Via nazionale in Florenz). Die Glasur bemächtigt schließlich sich des ganzen kirchlichen Inventars, indem Taufbecken, Kanzeln, Lavabos, Ciborien gebrannt werden. Ganze Klosterhöfe werden mit Tondi geschmückt; die Zahl der Wappen, Büsten und Kränze wird unübersehbar (Abb. 116 und 124).

Abb. 115. Giovanni della Robbia: Tabernakel. Florenz, SS. Apostoli.

Der Savonarolazeit entsprechend spielt das Thema der Passion Christi eine große Rolle bei Giovanni. Freilich steht er auf diesem Gebiet nicht nur stark hinter den großen Schöpfungen seiner Zeitgenossen, des jungen Michelangelo, Peruginos und Fra Bartolommeos zurück; er erreicht auch die außerhalb Florenz in Siena, Bologna und Mailand entstandenen großen Tongruppen des Cozzarelli (Siena), Niccolò da Bari (Bologna) und Agostino de' Fonduti (Mailand) in keiner Weise, geschweige denn Francesco di Giorgios geistvolles Bronzerelief in Sa. Maria del Carmine in Venedig. Zwei wichtige Lünetten der Pietà sind die im Bargello (1521 datiert) (Abb. 118) und in San Francesco al Monte bei

Abb. 116. Giovanni della Robbia: Geburt Christi. Bibbiena, S. Lorenzo.

Abb. 117. Giov. della Robbia: Das Jüngste Gericht. Volterra, datiert 1505.

Florenz (letztere unglasiert). Eine große Altartafel mit der Pietà besitzt der Bargello (Nr. 64), mit stark erregtem Himmel, aus dem Sonne und Mond hervordrängen. Verwandt ist dieser der Altar bei Mrs. Gardener in Boston; dieser trägt die Unterschrift der Jeremiasstelle (1, 12): O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. Hier präsentieren zwei schwebende Engel das Schweißtuch der Veronica. Ganz cinquecentistisch wirkt das Relief der Mater dolorosa in Berlin, das an Sebastiano del Piombos berühmtes Bild in Viterbo erinnert. Daneben hat Giovanni die Gruppe der Pietà auch *freiplastisch* in vier Figuren behandelt: der Leichnam Christi auf Marias Knien, der Kopf von Johannes gestützt und die Füße in Magdalenas Schoß (Abb. 119). Dabei wirkt die horizontale Linie des Leichnams Christi mit monumentaler Härte. Ausgezeichnetes hat die Spätzeit in *Freifiguren* geschaffen, die zum Teil in reichgeschmückte Nischen gestellt werden (S. Pietro martire in S. Domenico in Arezzo [Abb. 120] und der Sebastian in Montevarchi, beide noch Hochrelief); Rundplastiken sind der pathetische Andreas in Barga, die Sa. Lucia und der Sebastian in Empoli, der langbärtige Romuald in Borgo S. Sepolcro, S. Giuliano und S. Ansano in Prato und die große Madonnenfigur in Pest (Abb. 121). Diesen Rundplastiken schließen sich eine Menge kleinerer Statuetten und Genrefiguren an, die wichtig sind für die Darstellung der freien und zufälligen Spiele des Lebens und der Gasse. Auch hier war Andrea vorangegangen (Knabe mit Hund in Berlin, Knabe mit Eichhörnchen bei Fürst Liechtenstein in Wien).

Eine letzte große Arbeit, die er nicht mehr vollendet hat, führte Giovanni nach Pistoia an das Ospedale del Ceppo, wo er von 1525—1529 die Fassade mit den Reliefs der Seligpreisungen und den sieben Kardinaltugenden geschmückt hat. Die Tondi unter dem breiten

Abb. 118. Giovanni della Robbia: Pietà. Datiert 1521. Florenz, Bargello.

Fries der Front zeigen die Wappen des Hospitals (Abb. 126), der Stadt Pistoia und der Medici, außerdem die Verkündigung, Begegnung Marias und Elisabeths und die Himmelfahrt Marias. Der Fries beginnt auf der linken Schmalseite (Kleidung der Nakkenden (Abb. 123); an der Front folgen Pilgeraufnahme, Krankenheilung (Abb. 122), Gefängnisbesuch, Sterbetrost, Speisung und Tränkung der Hungernden (die letzte Szene wurde erst 1585 von Filippo Palladini unglasiert hinzugefügt). Vor hellem Grund stehen die bunten Figuren; daneben die Betten des Hospitals, die Eßtische, Bänke und Schemel. Mönche, Ärzte, Diener, Kranke, Bettler, Pilger scharen sich zu ausdrucksreichen Gruppen, die in vollem Naturalismus gegeben sind.

Mitten in der Arbeit traf den fast sechzigjährigen Meister die Nachricht, daß seine drei Söhne Marco, Lucantonio und Simone in Rom im Kampf mit dem Heer des Connetable von Bourbon gefallen waren. Bald darauf (1529) schloß er selbst die Augen.

Die Anekdote will nicht sterben, daß Giovanni das Glasurgeheimnis mit ins Grab genommen hätte. Als wenn man bei einem so großen Betrieb noch von Geheimnissen hätte sprechen können! Der Grund, weshalb die Robbiaglasur nach fast 100 jähriger Glanzkraft starb, liegt in ihr selbst: sie hatte sich überlebt. In die Zeit des Cinquecento paßt sie nicht mehr und Rom, das jetzt das entscheidende Zentrum der Kunst wird, hat sie schon früher abgelehnt. Giovanni hatte einen hochbegabten Mitarbeiter in Benedetto Buglione gefunden, der die schöne Lünette am Portal der Badia (gegenüber dem Bargello) gemacht hat, außerdem die edle Grabfigur der Sa. Cristina in der Collegiata in Bolsena. Aber dieser Benedetto ist schon 1521 gestorben; Sein Sohn Santi hat in Pistoia am Fries mitgeholfen. Daneben muß eine große Zahl von Gehilfen angenommen werden, wenn man die Zahlen der heut noch erhaltenen Robbia-Arbeiten überdenkt. Nach meiner letzten Liste besitzen wir etwa 75 Arbeiten von Lucas, 80—85 von Andreas Hand, dann 110 Stück von Giovanni und noch 950 Atelierarbeiten — im ganzen also

Abb. 119. Giovanni della Robbia: Pietà. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

über 1200 Robbias! Und wie vieles mag verloren sein! Unter den Arbeiten sind etwa 270 Madonnenreliefs, 300 Altäre und Tabernakel, 350 Wappen und Medaillons, 200 Statuen und Büsten! Man sieht, wie stark der Betrieb sich einer Technik bemächtigt hat, die den Vorzug der Billigkeit mit dem der Glanzkraft, der muntersten Frische und Heiterkeit verband. Wenn Madame de Staël gesagt hat: „Was wäre Rom ohne sein Wasser", so können wir getrost hinzufügen: „Was wäre Florenz ohne seine Glasur?"

Über die in Amerika befindlichen etwa 75 Robbia-Arbeiten sind wir durch Allan Marquands gewissenhaftes Buch jetzt orientiert. Einigen recht wichtigen Arbeiten stehen viele unbedeutende oder nur effektvolle Stücke der späten Zeit gegenüber. Von Lucas Madonnen ist die der Altmann-Sammlung in New York der mittleren Zeit 1450—60 zuzuweisen, nicht aber, wie Marquand will, mit der Lünette der Via d'Ageolo zusammenzubringen, die erst 1470 entstand. Dieser steht dagegen die Lünette der Morgan-Sammlung in New York nahe, während die beiden Nischenmadonnen (Sammlung Shaw-Jamaika Plain und Blies-New York) der frühen Gruppe sich nähern, wenn hier auch der Heiligenschein fehlt. Die beiden „Anbetungen der Hirten" (Boston und Kahn-New York) erreichen nicht die Schönheit des Krefelder Exemplars (aus der Sammlung von Beckerath). Die Lilienmadonna der Sammlung Shaw ist eine elegantisierte und versüßlichte Wiederholung der Reliefs in Wien (Liechtenstein) und Berlin. Von Andrea ist das Wichtigste ein Altar mit der Himmelfahrt Marias und vier Heiligen aus Piombino im Metropolitan Museum in New York; er ist nicht so schön wie die Krönung Marias in der Osservanza bei Siena und zeigt deutlich den Einfluß Verrocchios. Leider fehlt die Predella. Mehrere Anbetungen des Kindes gehen auf die Tafel in La Verna zurück. Von Andreas Madonnenreliefs sind die meisten Kompositionen bekannt; wichtig ist die Madonna des Museums in Boston, eine Wiederholung aus dem Tabernakel in der Via della Scala in Florenz, mit pathetischem schwermütigem Ausdruck der Maria. Der Jünglingskopf im Metropolitan Museum (aus der Sammlung Stroganoff) kommt denen in Berlin und Wien (Liechtenstein) nahe; Bode sieht mit Recht ein Porträt darin. Sehr witzig ist die Statuette des Knaben mit dem Delphin, ebenfalls aus der Sammlung Stroganoff, heute in der Sammlung Hoyt in New York, die wohl durch Verrocchios Bronzeputto angeregt wurde und nach 1480 entstanden sein dürfte. Von den Arbeiten Giovannis hebe ich hervor: eine Lünette mit der Auferstehung Christi, aus der Villa Antinori bei Florenz, im Brooklyner Museum mit dem Wappen der Antinori, den oben erwähnten Altar mit der Pietà (Boston, Mrs. Gardener), der ebenso wie derjenige im Bargello um 1521 anzusetzen ist. Recht interessant ist ein Altar mit dem Sündenfall, aus der Lelong-Sammlung in Paris stammend, seit 1902 bei Henry Walters in Baltimore, ein Stück, das zu Ehren des Einzugs Papst Leo X. in Florenz am 30. November 1515 entstand und in den Hauptfiguren Dürers Stich von 1504 (resp. Marc Antons Nachstich) nachbildet (Abb. 125). Die Wappen des Papstes, der Medici, Salviati und Bondelmonti zieren den Sockel.

Abb. 120. Giovanni della Robbia: S. Pietro martire. Arezzo, S. Domenico.

Abb. 121. Giovanni della Robbia: Freifigur der sitzenden Maria (der Kopf des Kindes modern). Budapest, Museum der schönen Künste.

Abb. 122. Giovanni della Robbia: Krankenpflege. Relief am Ospedale del Ceppo in Pistoia.

Abb. 123. Giovanni della Robbia: Einkleidung der Nackten. Relief am Ospedale del Ceppo in Pistoia.

Literatur: Eine ziemlich vollständige Bibliographie der Robbia-Literatur bei Venturi, Storia dell'arte ital. VI, 544 f., bei der aber Wichtiges und Nebensächliches ungeordnet nebeneinander steht. In der deutschen Forschung stehen an erster Stelle Bodes Arbeiten, der zunächst die reinliche Trennung der Robbia-Generationen durchgeführt und Luca auf den höheren Platz gestellt hat. Seine früheste Arbeit: „Die Künstlerfamilie der Robbia" in Dohmes „Kunst und Künstlern" erschien schon 1878; es folgten viele Aufsätze im Jahrbuch der pr. Ksts., im Archivio storico d. a., im „Museum", in der Kunstgeschichtl. Gesellschaft in Berlin, in der „Italienischen Plastik", in den „Denkmälern der Renaiss.-Kunst Toskanas", in der Zeitschrift f. bild. K., in der Rivista d'arte in den Studien, die Friedrich Schneider gewidmet sind, im Münchner Jahrbuch 1906 usw. Corn. v. Fabriczy hat sich in vielen Aufsätzen, aber nie zusammenfassend über die Robbia geäußert. Wichtig ist auch hier der Berliner Katalog von Fr. Schottmüller. Ich habe 1905 eine Monographie der Robbia (Leipzig, Velhagen & Klasing) herausgegeben, die zuerst den Nachweis führte, daß die Glasur erst 1442 einsetzt. Die französische Forschung setzt 1855 mit Barbet de Youy ein; 1884 folgt Molinier (zusammen mit Cavallucci), 1897 M. Reymond (z. T. wiederholt in „la sculpture Florentine", Band II) und Müntz in der „Histoire de l'art pendant la Renaiss.", I, 553, II, 477. Bei den Engländern ist Perkins der erste: er hat 1864 in den „Tuscan Sculptors" ein Robbia-Kapitel geschrieben. Es folgt 1883 L. Scott und 1902 Maud Cruttwell mit einer sehr sorgfältigen, umfangreichen, leider sehr breit geschriebenen Publikation (daneben ist das englisch geschriebene Buch der Marchesa Burlamacchi ganz unmöglich). Auch Amerika stellt in der Robbia-Frage einen wichtigen Mitarbeiter, Allan Marquand, den glücklichen Entdecker der Impruneta, der seit 1891 in dem „Americain Journal of Archaelogy" unermüdlich die amerikanischen Robbia-Erwerbungen publiziert und sich zu den anderen Streitfragen äußert. Zusammenfassend hat er in dem Buch „Della Robbias in Amerika, Princeton University Press 1912" den amerikanischen Besitz publiziert und zuletzt 1914 eine Robbia-Monographie geschrieben, die Herbert Horne im Burlington Magazine mit Recht sehr scharf rezensiert hat, da sie alte Irrtümer mit neuem Trotz vorträgt. Aus der italienischen Forschung ist außer dem obengenannten Cavalucci Venturi der einzige gewesen, der im VI. Band seiner Arte italiana S. 544 die Robbia-Frage zusammenfassend behandelt, freilich mit starker Ablehnung der dritten Generation, die er nicht mehr zu den Künstlern rechnet, sondern die er ins Handwerk verweist. Von den vielen Einzelarbeiten der Lokalforscher, die mehr mit Patriotismus und ohne tiefere Kenntnisse geschrieben sind, hebe ich hervor: Peleo Baci: Il gruppo pistoiese della Visitazione, già

Abb. 124. Giovanni della Robbia: Graf Guido Guerra überbringt die Reliquien des San Latte. Montevarchio, Kathedrale.

Abb. 125. Giovanni della Robbia: Sündenfall. Glasierter Altar: Sammlung Henry Walters, Baltimore.

attribuito a Luca della Robbia, Firenze 1906; Anselmo Anselmi: Le maioliche dei della Robbia nelle prov. di Pesaro-Urbino (Arch. stor. d. a. 1895) und Le maioliche robbiane nelle Marche (Nuova rivista Misena 1895); G. Carocci, Il tabernacolo a. S. Niccolo da Tolentino a Prato (Arch. stor. d. a. 1891) und Opere robbiane poco note (Arte e Storia 1898). Ubaldo Mazzini, Alcune opere di Ben. Buglioni in Lunigiana; Giorn. Stor. e lett. della Liguria 1905. Die vollständigste Abbildungsfolgen in Bodes Renaissancesculptur Toscanas, in meiner Monographie (172 z. T. farbigen Abb.) und bei Marcel Reymond.

Abb. 126. Giovanni della Robbia: Wappen des Hospitals del Ceppo in Pistoia.

Die vorliegende Skizze konnte wegen Raummangels nicht alle Arbeiten aufführen; Vollständigeres findet man in der oben erwähnten Monographie des Verfassers über die Robbia. Leider konnte auch nicht der Zusammenhang der Robbia-Gedanken mit der hymnologischen Literatur der Zeit in der Linie verfolgt werden, die H. Brockhaus im Anschluß an Fra Filippos Bild der Anbetung aus der Hauskapelle der Medici angesetzt hat. Wie hier, so liegt auch vielen glasierten „Anbetungen" der Robbia-Schule der dem heil. Bernhard von Clairvaux zugeschriebene Hymnus „Summe summi tu patris unice" zugrunde. Namentlich Andrea Robbia liebte solche liturgischen Anlehnungen.

Abb. 127. Giovanni della Robbia. Anbetung der Könige. London, Victoria-Albert-Museum.

Abb. 128 u. 129. Michelozzo: Engel vom Grabmal Aragazzi in Montepulciano.
London, Victoria-Albert-Museum.

IV.

## Mitarbeiter, Schüler und Nachfolger Donatellos.

A) Michelozzo di Bartolomeo. Michelozzos Name ist uns schon in den Biographien Ghibertis, Donatellos und Luca della Robbias begegnet; allen drei Plastikern hat er Hilfe geleistet, vornehmlich im Bronzeguß. Er ist aber mehr als Gehilfe, ein durchaus selbständiger Marmorbildner, und vor allem Architekt; dieser Kunst widmete er den größeren Teil seiner Lebensarbeit. Wir haben es hier nur mit dem Plastiker zu tun.

Michelozzo ist 1396 als Sohn des Schneidermeisters Bartolomeo di Gherardo, gen. Borgognone, geboren. Schon 14 jährig wird er als Stempelschneider in der Florentiner Münze verwandt und bleibt 37 Jahre lang in deren Dienst. 24 jährig tritt er in Ghibertis Atelier ein und hilft dem Meister bei der 1422 vollendeten Matthäusstatue für Or San Michele (s. oben S. 31 und bei der ersten Tür des Baptisteriums. Fünf Jahre später finden wir ihn bei Donatello, mit dem er in zehnjähriger Arbeitsgemeinschaft bei der Bronzefigur des hl. Ludwig für Or San Michele (s. oben S. 42), dem Grabmal Johanns XXIII. im Florentiner Baptisterium (s. oben S. 42) und dem Grabmal Brancacci in S. Angelo e Nilo in Neapel (s. S. 44), am Bronzerelief des Salometanzes für den Sieneser Taufbrunnen (S. 46) und an der Außenkanzel des Prateser Doms (S. 50) verbunden ist. 1436 arbeitete Michelozzo wieder bei Ghiberti, an der zweiten Tür des Baptisteriums. Nun erst erfolgte 1437 der erste selbständige Auftrag für das Grab des Dichters und päpstlichen camerlengo Bartolomeo Aragazzi; freilich waren ursprünglich 1427 Donatello und Michelozzo gemeinsam für diese Arbeit angeworben worden. Zahlreiche Bauten (Klosterbau von S. Marco in Florenz, Kastell von Montepulciano, Bibliothek in S. Giorgio maggiore in Venedig, der Umbau der Florentiner Servi) und Reisen nach Venedig und Padua im Gefolge des verbannten Cosimo Medici füllen die nächsten Jahre aus. Um 1444 beginnt er dann den wichtigen Bau des Palazzo Medici in Via Larga, den heutigen Palazzo Riccardi; zwei Jahre später werden die Klosterhöfe bei Sa. Croce fertig, an deren Architektur und Portalen Michelozzo beteiligt ist. 1446 bekommt er mit Luca della Robbia

Abb. 130. Michelozzo: Votivrelief. Vom Grabmal Aragazzi. Montepulciano.

Abb. 131. Michelozzo: Bartol. Aragazzis Abschied von den Seinen. Grabrelief. Montepulciano.

und Maso di Bartolomeo den oben (S. 80) geschilderten Auftrag für die Bronzetüren der beiden Domsakristeien; im selben Jahr wird er als Nachfolger Brunelleschis zum Dombaumeister ernannt. 1448 ist das Tabernakel in S. Miniato datiert, das Piero de' Medici von Michelozzo errichten läßt und ebenso das schöne Tabernakel des alten Gnadenbildes in der Annunziata, das Michelozzo entworfen, Pagno di Lapo Portigiani ausgeführt hat. Um 1450 ist der Bau des Palazzo Tornabuoni anzusetzen, ein Jahr später der Umbau des Klosters S. Girolamo in Fiesole. 1452 macht Michelozzo die Sgraffitti um Donatellos Tondi (S. 67) im Hof des Palazzo Medici, der also damals beendet sein muß. Aus demselben Jahr stammt die silberne Täuferstatuette am Silberaltar des Baptisteriums (heute in der Domopera). Dann wird 1454 der Umbau des Palazzo vecchio, namentlich des Säulenhofes, begonnen; auch hier ist Michelozzo der leitende Mann. Zu gleicher Zeit, vor 1455, arbeitet Michelozzo das zweite Tabernakel für die Impruneta bei Florenz, das dann Luca della Robbia mit den Glasuren schmückt (s. oben S. 82). 1455 ist er in Cosimo Medicis Auftrag in Mailand, wo er den von Francesco Sforza erbauten Palast als Bankhaus der Medici umbaut. Ein zweiter Mailänder Bau Michelozzos ist die prächtige Kapelle bei S. Eustorgio, die Pigello Portinari nach Michelozzos Entwurf 1462 errichten läßt (der Reigentanz des Engel an der Kuppel geht, wie O. Fischel nachgewiesen hat, auf eine von Brunelleschi erdachte Theaterszenerie zurück). 1464 wird Michelozzo nach Ragusa durch Bischof Agli (der vorher in Impruneta war) berufen, um den Umbau des dortigen Rektorenpalastes zu begutachten; die Ausführung hat Giorgio di Sebenigo. Auch Befestigungsbauten in Chios leitet er. Bis zu seinem Tode 1472 ist er dann wieder in Florenz, vielleicht mit Lucca della Robbia an der Sakristeitür des Doms tätig und sicher am weitern Umbau des Palazzo vecchio beteiligt, dessen Saaldecken damals erneuert wurden.

Michelozzo darf der eigentliche Hofkünstler Cosimo Medicis genannt werden; diesem Architekten, nicht Brunelleschi, übertrug der kluge Bankier den Bau seiner Paläste und Klöster. Treu folgte der Künstler seinem Herrn ins Exil; so kam der Toskaner nach Padua, Venedig und Dalmatien. Vielleicht durfte er auch an den Sitzungen der platonischen Akademie teilnehmen; daraus würde sich seine Vertrautheit mit der antiken Welt erklären. In seiner Kunst ist natürlich der Einfluß der drei großen Meister, mit denen er in

Abb. 132. Michelozzo: Madonnenrelief. Tonrelief. Berlin, K.-Friedr.-Museum.

Abb. 133. Michelozzo: Täuferstatue. Ton. Florenz, Sa. Annunziata.

Arbeitsgemeinschaft verbunden war, zu spüren; aber es wäre falsch, ihn schlechthin einen Donatelliano zu nennen. Namentlich schließt er sich viel entschiedener als Donatello an die Antike an und kommt dadurch in die Sphäre Nanni di Bancos. Das Grabmal Aragazzi in Montepulciano ist nur in Teilen erhalten (zwei Votivreliefs (Abb. 130 und 131), zwei stehende Figuren, zwei Engel (Abb. 128/9), die Figur S. Bartolomeos, die Stifterstatue liegend und der Sockel). Das eine Votivrelief zeigt den Poeten und Kämmerer mit der Familie (Mutter, drei Söhne und einen Bruder?) vor dem Thron der Madonna kniend; das andere Relief des Sarkophags stellt den Abschied Aragazzis von den Seinen dar. Starkes Hochrelief, tiefe Schatten, helleuchtende Flächen; sehr charaktervolle Physiognomien und eine antikisierende Grundstimmung, die den Abschied vom Leben mit sanfter Resignation füllt. Im Kensington-Museum werden die zwei herrlichen fliegenden Engel in Halbfigur aufbewahrt, die einst über diesen Reliefs, vielleicht zur Seite des Patrons des Stifters, S. Bartolomeos, geschwebt haben. Die Statue des Heiligen zeigt deutlich den Einfluß Ghibertis. Besonders eigenartig sind die zwei stehenden Figuren, eher Fackelhalter als Tugendgestalten (Venturi: Fortezza und Giustizia), eine männliche und eine weibliche Gestalt, in rassiger, fast gewaltsamer Bewegung. Überall aber herrscht eine gewisse Nüchternheit und Kühle; die Falten der Gewänder sind auffallend grätig und trocken. — Wärmer und wallender wirken Tonfiguren wie die der Lünette von S. Agostino in Montepulciano, namentlich aber die große Tonstatue des Täufers im Klosterhofe der Florentiner Annunziata (Abb. 133). Hier liegt ein schwerer Mantel über dem Fell des Asketen; die erhobene Rechte predigt den Bußruf und sinnend senkt sich das Haupt. Der sehr ähnliche silberne Täufer am Silberaltar der Domopera wirkt flacher und trockener. Beide Male fehlt das Spruchband; der Stab endet in einem mit Kleeblattenden geschmückten Kreuz.

Nach der Madonna auf dem Montepulciano-Relief können eine ganze Reihe von Marmormadonnen oder Stucchi Michelozzo zugeschrieben werden: so zwei Madonnen in Berlin (Nr. 50 und 51, die letztere in Marmor bei Franz von Mendelssohn-Berlin), Madonnen bei Bardini, in Sa. Maria del Carmine in Venedig, bei Rud. Kann in Paris, in Budapest. Alle diese Madonnen haben einen monumentalen, wuchtigen Charakter; volles Hochrelief, schwere Massigkeit. Die feierlichste und schönste Komposition ist das Tonrelief in Berlin Nr. 50 (Abb. 132).

Von den dekorativen Arbeiten sind die Tür der Cappella Medici in Sa. Croce, die Porta del Noviziato ebendort, das Portal der Medici-Bank in Mailand (heute im Castello Sforzesco) und vor allem der Puttenfries in der Cappella Portinari bei S. Eustorgio hervorzuheben, der eine Improvisation frei impressionistischer Art darstellt. Von den drei Tabernakeln ist das der Florentiner Annunziata das prunkvollste; das der Impruneta hat die feine Predelle mit den pflügenden, auf das Gnadenbild stoßenden Ochsen im flachsten rilievo schiacciato.

Als Bronzekünstler ist Michelozzo schwerer zu fassen. Wir wissen nicht, wie weit sein Anteil an Ghibertis Matthäusstatue und den Türen des Florentiner Baptisteriums ging, was er an Donatellos S. Luigi und der ruhenden Papstfigur des Cossagrabes gemacht hat, was über die technische Arbeit des Gusses hinausgegangen wäre. Venturi vermutet, daß die vier unteren Felder der Sakristeitür Luca della Robbias im Florentiner Dom von Michelozzo stammen.

Abb. 134. Pagno di Lapo Portigiani: Marmortabernakel. Florenz, Sa. Annunziata.

Im Bau des Medicipalastes liegt Michelozzos größte Leistung; auch die Bibliothek des Klosters San Marco ist ein großer Wurf. Aber auch als Bildhauer steht er nicht unwürdig im Kreis seiner Lehrer und Mitarbeiter. Er ist es, der die antike Welt und Form so stark entwickelt, daß selbst Donatello sich gedrungen fühlte, nach dieser Seite hin umzubiegen.

Literatur. Am wichtigsten ist der chronologische Prospekt der Lebensdaten und Werke Michelozzos von C. von Fabriczy im Beiheft des Jahrbuchs der Kgl. Preuß. Kss. 1904, Bd. XXV, mit Erläuterungen und Urkunden. Bode, Text zum Toscanawerk, S. 46 ff.; Florentiner Bildhauer der Ren., S. 51 ff., 132 ff. u. ö. Fr. Wolf, Michelozzo di Bartolomeo, Straßburg 1900. Hans Stegmann, M. d. B. München 1888 (und im Werk der S. Giorgio-Gesellschaft). W. Pastor: Donatello, Gießen 1892. A. Schmarsow, Donatello, Breslau 1886; derselbe, Nuovi studi intorno a Michelozzo (Arch. stor. d. a. 1893) und Michelozzo a. Ragusa (Arch. stor. d. a. 1893, p. 203 ff.). A. Venturi, Storia dell' a. ital. VI, 349 ff.; H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, S. 39.

Abb. 135. Pagno di Lapo Portigiani: Madonnenrelief. Florenz, Domopera.

B) Über Pagno di Lapo Portigiani (1408—1471) haben wir mehr Daten als erhaltene Arbeiten. Er ist Faesulaner und der Sohn eines Steinmetzen. Schon als 18 jähriger ist er Donatellos und Michelozzos Gehilfe, dann auch (1428) Quercias Mitarbeiter am Sieneser Taufbrunnen. Wichtiger wird seine Beteiligung an der Prateser Kanzel, deren Ausführung zum Teil sein Werk ist, da Donatello vielfach abwesend war. An der Kapelle Pazzi bei Sa. Croce wird ihm das Giebelrelief des Portals zugeschrieben. 1448 ist das große Tabernakel für das Gnadenbild der Annunziata datiert (Abb. 134). Die Inschrift lautet: Piero di Cosimo de' Medici fece fare questa hopera et Pagno di Lapo da Fiesole fu el maestro, che la fe, MCCCIIL. Vor seinem Weggang nach Bologna, 1451, entstand das reizvolle Madonnenrelief der Florentiner Domopera (Abb. 135). Das nackte Kindchen sitzt hier in Marias rechter Hand, die Linke der Mutter greift zwischen die Beinchen des Knaben, dessen Linke den Apfel hochwerfen will. Ausgezeichnet ist die Anordnung der Figuren auf der Platte; die Madonna hat etwas Wallendes, was an Luca della Robbia erinnert, die leise Bewegung nach links und die stille Neigung des Hauptes wirken innig und ergreifend. Der Marmor zeigt leider keine Farbspuren mehr; die Bemalung wird hier sehr stark mitgesprochen haben. Sanft und ruhig fallen die Falten herab und zur Seite. Dies Madonnenrelief gehört zu den feinsten Arbeiten des Quattrocento; man merkt, wie sorgsam alles abgewogen ist.

Literatur. Alles wesentliche bei Corn. v. Fabriczy, Beiheft zum Jahrb. d. pr. Kss. 1903, Bd. XXIV, wo sich ein ausführlicher Prospekt der Lebensdaten und Werke findet.

C) Eine viel eigenartigere Persönlichkeit ist Agostino d'Antonio di Duccio, der 1418 in Florenz als Sohn eines Tuchwebers geboren ist. Er hat früh seine Vaterstadt Florenz verlassen, um in der Fremde (Modena, Rimini, Perugia) den Hauptteil seines Lebens zu verbringen, zumal eine Anklage wegen Diebstahl ihm die Rückkehr in die Heimat lange verschloß.

Abb. 136. Matteo de' Pasti: Ludwig der Heilige und Margherita von Rovenza auf dem Kreuzzug.
Mailand, Castello Sforzesco.

Seine früheste Arbeit sind vier Reliefs aus dem Leben des hlg. Gimignano, heute an der Fassade des Doms von Modena eingemauert, ursprünglich aber für einen Paliotto (Altarvorsatz) gearbeitet, den Ludovico Forin in Auftrag gab. In ausführlicher Weise wird die Legende des Lokalheiligen von Modena erzählt. 1. Die Tochter des Kaisers Jovianus wird durch den Heiligen von einem bösen Geist befreit. 2. Zum Dank für diese Heilung bekommt der Heilige vom Kaiser ein Evangelienbuch, einen Kelch, eine Kette und ein Pallium. 3. Der Heilige auf der Totenbahre, bei ihm Severus, der Bischof von Ravenna, dem ein Traumgesicht befohlen hatte, nach Modena zu eilen. 4. Die Befreiung Modenas von Attilas Scharen durch den Heiligen im Jahr 408. Schon in diesen Reliefs spielt Agostino gern mit Schleiern und schweifenden Falten, die in sanftem Schwung um die Gestalten flattern; hinter den Figuren erscheinen Architekturen in zartem Flachrelief. Deutlich ist Donatellos Einfluß, etwa der Stil seiner zwanrig Jahre zu spüren. 1446 ist Agostino in Venedig nachweisbar. Er ist vorher bei Donatello in Padua gewesen, der aber Agostino als Mitarbeiter am Altar des Santo nicht verwendet hat. Ein Werk von ihm aus der Paduaner Zeit ist erhalten, der Marmorsarkophag der Sa. Giustina mit der liegenden Gestalt der Heiligen und zwei Putten (heute in London). Dies Grab gehört zu den stimmungsvollsten der Renaissance; man ist geneigt, an Quercias Ilaria Carretto zu denken. Über dem Antlitz der Heiligen „liegt eine Süßigkeit, die schwer zu beschreiben ist“ (Pointer). „The holy maiden is not dead, but sleeping as if in a trance of eternal beatitude“ (Robinson). Solche mystische Schönheit war den Florentinern nicht leicht erreichbar; namentlich Donatello hat in seinen Frauengestalten auf ganz andere Dinge Wert gelegt. Eher zeigen die Engel eine Verwandtschaft mit Donatello; sie schwingen das Weihrauchfaß und halten die Totenwacht. Seltsam gesternte Blümchen zieren den Boden; sie kehren auf dem Berliner Gethsemane-Relief (Nr. 54) wieder. — Berlin besitzt in dem Marmorrelief des hlg. Hieronymus (Nr. 53) eine Arbeit Agostinos aus der Venezianer Zeit.

Von 1447—1456 finden wir Agostino in Rimini, wo er am Schmuck des tempio Malatestiano beteiligt ist. Der ausführende Architekt dieser Kirche ist nicht Leon Battista Alberti, wie man lange Zeit geglaubt hat — seine Beteiligung beschränkt sich auf den Entwurf — sondern der

Abb. 137. Matteo de' Pasti: Planetenreliefs. Rimini, S. Francesco.

Veronese Matteo de'Pasti, der als Medailleur und Miniator sonst bekannt ist. Eine von Corrado Ricci gefundene Inschrift bezeugt ihn als den leitenden Architekten. Der 1447 begonnene Umbau der alten Franziskanerkirche ist mit höchstem Eifer durchgeführt worden; da ist es be greiflich, daß Matteo in dem aus Venedig zugewanderten Agostino einen willkommenen Helfer gefunden hat. Es geht aber nicht an, Agostino alle Reliefs dieser Kirche — abgesehen von denen der Sigismund-Kapelle — zuzuschreiben. Ihr Stil ist sehr verschieden und namentlich die Planetenreliefs (Abb. 137) sind von einer einzigartigen Delikatesse und Feinheit der Ausführung. Sie verraten auch eine innige Vertrautheit mit der humanistischen Welt Petrarcas, die wir sonst in keinem Werk Agostinos wiederfinden.

Es handelt sich um 6 Kapellen, 3 rechts, 3 links vom Mittelschiff. Die erste Kapelle rechts ist die des hlg. Sigismund, mit großen Engelfiguren zur Seite eines Reliquiars, einem Kruzifix und einer Aedicula mit der sitzenden Statue des Heiligen auf dem von Elefanten getragenen Thron. Die sechs Tugendfiguren (Caritas, Prudentia, Fides, Spes, Fortitudo) in Nischen werden von Pointer Simone di Nanni Ferucci aus Fiesole, dem Bruder Donatellos, auf Vasaris Autorität hin, zugeschrieben. — Die erste Kapelle links (Madonna dell' Aqua) enthält ein altes Madonnenbild, ein sog. Regenbild; hier bilden 10 Sibyllen und 2 Propheten von Agostino die Dekoration, außerdem ein Profilbild Sigismunds. Es folgt die zweite Kapelle rechts, die des hlg. Michael, mit der Statue des Erzengels, die irrtümlich dem Ciuffagni zugeschrieben wird, und musizierenden Engeln (Abb. 138), die Friedländer fälschlich Matteo de' Pasti zugeschrieben hat. Die zweite Kapelle links enthält die „giuochi fanciulleschi", spielende Kinder, Musikanten, Wettrennen, reitende Putten, Ringelreigen, Delphinreiter, Balgende, auf Schläuchen Kutschierende, Putten im Schiff. In der dritten Kapelle rechts befinden sich die wichtigen 6 Planeten- und 12 Tierkreisreliefs (Abb. 137). Die ersteren bilden mit dem auf der Höhe dargestellten Sol den alten 7 stirnigen Planetenkreis: Saturn (mit Steinbock und Wassermann), Jupiter (mit Fischer und Schütze), Mars (mit Widder und Skorpion), Sol (mit Löwe), Venus (mit Stier und Wage), Merkur (mit Zwillingen und Jungfrau), Luna (mit Krebs). Diese Reliefs sollen Sigismondos Liebe zur schönen Isotta feiern. „Hic septem astrorum vivis caelata figuris Signa Zodiaci non violata manent" — so preist ein Elogium von 1539 diese Sternbilder. Diese Reliefs sind das Bedeutendste und Eigenartigste unter allen plastischen Dekorationen dieser Kirche. Sie sind sehr bildmäßig in der Konzeption, überaus subtil durchgeführt, von überraschend suggestiver Stimmung und zeigen eine landschaftlich sehr entwickelte Szenerie — alles Dinge, die wir bei Agostino sonst nicht antreffen. Namentlich sind die Architekturen (z. B. auf dem Relief des Krebses) sowohl von denen Agostinos in Modena wie den späteren in Perugia gänzlich verschieden; sehr gut stimmen diese Architekturen dagegen mit den Reversen der Medaillen Matteo de' Pastis überein. Demselben Künstler, nicht Agostino, muß daher auch das aus einem Kloster bei Rimini (Sa. Maria della Scolca bei Covignano) stammende, heute im Castello Sforzesco in Mailand aufbewahrte Paliotto-Relief zugewiesen werden (Abb. 136). Es handelt sich hier nicht, wie man gemeint hat, um eine Begegnung des Kaisers Augustus mit der Sibylle, sondern um die Kreuzzugsfahrt Ludwig des Heiligen, seiner Gattin Margherita von Rovenza und seiner Brüder Robert von Artois und Carl von Anjou, denen ein Engel den Weg ins heilige Land weist. Bei Ancona finden sie den rechten Weg. Die Architektur der hohen Bergstadt, einer Idealstadt nach dem Herzen Filaretes und Guarinos, ist ebenso wenig florentinisch, wie die weite Buchten- und Meerlandschaft. Dagegen gehören die Musen und freien Künste in der dritten Kapelle links in S. Francesco (Abb. 139)

Abb. 138. Agostino di Duccio: Musizierende Engel. Rimini, S. Francesco.

wieder Agostino an, die nach folgendem Schema ausgewählt sind:

Thalia — Genius der untersten Sphäre,
Klio — Genius der Luna — Grammatik,
Kalliope — Genius des Merkur — Dialektik,
Terpsichore — Genius der Venus — Rhetorik,
Melpomene — Genius des Sol — Musik,
Erato — Genius des Mars — Geometrie,
Euterpe — Genius des Jupiter — Arithmetik,
Polyhymnia — Genius des Saturn — Astronomie,
Urania — Genius des Fixsternhimmels.

Diese 18 Gestalten sind Agostinos reifste Leistung. Diese leicht daherschreitenden, stehenden, elastisch freudigen Frauengestalten sind ausdrucksreich und inhaltsvoll; dünne Gewänder in vielfacher Fältelung mit lebhaft flatternden Bäuchren und Enden wallen um die stolzen Figuren. Das Spiel der Falten wird hier noch nicht Manier, es ist alles durchgefühlt und eine Idealität im Gesamtausdruck erreicht, die Agostino in Florenz kaum erreicht haben würde. Wir fühlen, wie der Künstler in der Atmosphäre des Malatestahofes, im Verkehr mit Matteo de' Pasti und vielleicht überhaupt dank den Anregungen, die die Fremde ihm verleiht, zu einer bewegteren, schweifenderen Art gedrängt wird.

Abb. 139. Agostino di Duccio: Eine Muse. Rimini, S. Francesco.

Endlich sind noch 2 Grabmäler zu erwähnen: dasjenige der Isotta, das Sigismondo noch bei Lebzeiten seiner zweiten Gemahlin (Polissena Sforza) in der Michaelskapelle errichten ließ, ist mit Isottas Wahlspruch: tempus tacendi, tempus loquendi verziert; es ähnelt dem Cosciagrab Donatellos und ist zweifellos eine Arbeit Agostinos (Vasari nennt hier Luca della Robbia!); das andere Grabmal, ein Kenotaph, errichtete Sigismodo seinen Antenati. Hier sind die Sarkophagreliefs besonders schön gelungen. In der hohen Halle des einen Reliefs erscheint Pallas Athene; an ihrem Altar sammelt sich die gens Malatestiana. Auf dem anderen fährt Sigismondo selbst, auf hohem Triumphwagen thronend, in die Unsterblichkeit; im Hintergrund wird Rimini sichtbar.

1457 geht Agostino nach Perugia, um die Fassadendekoration des Oratoriums von San Bernardino (Abb. 140) zu übernehmen (1461 vollendet). Hier gelang ihm ein Zierbau zartester Harmonie, der noch heute im hellen Sonnenlicht farbig glänzt und dem Wanderer wie ein duftiger Blumenstrauß erscheint, den ihm die alte Perusia zum Willkomm bietet. Die bescheidenen Dimensionen des Tempietto waren Agostino gewiß willkommen. Er gruppiert alles um eine vertiefte Lünette, in der die Gestalt des Patrons, von Engeln umgeben, in ruhig würdiger Bedeutsamkeit steht. Vier Tabernakel besetzen die oberen und unteren Ecken; biographische, überaus zierliche und geistvolle Reliefs (Bernardino und Giacomo delle Marche am Trasimenischen See, das Wunder in Aquila in Gegenwart des Königs René von Sicilien, die Verbrennung sündiger Geräte auf dem Markt in Perugia [die Waffen der Battaglia de' sassi, eines Volksturniers, werden verbrannt], die Rettung des verurteilten Vorstehers von Aquila und die Er-

Abb. 140. Agostino di Duccio: Teil der Fassade S. Bernardino, Perugia.

rettung ertrinkender Kinder), sind am Architrav und über den Tabernakeln angebracht. Noch reifer sind die Gestalten der Tugenden und Engel an den Pfeilern der Doppeltüre; diese Gruppen strömen eine Feinheit, Bewegtheit und seelische Fülle aus, die an die Engelscharen Simone Martinis, ja an die Grazien Botticellis erinnert. Die ganze Fassade ist auf den lyrischen Ton der Maiandachten gestimmt; ihre malerische Freizügigkeit biegt weit ab von der Florentiner Achsenstrenge und Architektonik.

Eine zweite, schon 1459, also vor Vollendung der Bernardinofassade in Auftrag gegebene Arbeit Agostinos ist ein Altar der Cappella del Rosario in S. Domenico in Perugia, in farbigem Ton und Stein, der trotz der modernen Bemalung auch heute noch dekorativ wirksam ist. Dieser Zeit gehört wohl auch der schöne Verkündigungsengel in Budapest an (Abb. 141).

1463 durfte der Künstler endlich in seine Heimat nach Florenz zurückkehren. Die Domopera übertrug ihm eine Gigantenstatue („un gigante sive Ercole"), wohl für eine Seitentribüne außen am Dom, und 1464 eine zweite Riesenfigur, deren Block jedoch der Scarpellino Baccellino verhieb — aus diesem Block erstand dann später Michelangelos David. Aus dieser Zeit sind auch mehrere Madonnenreliefs, z. B. das in der Florentiner Domopera, und ein zweites im englischen Privatbesitz (bei Lord Oswald), von dem Berlin (Nr. 52) einen schönen bemalten Stucco besitzt (Abb. 142). Noch einmal kehrte Agostino nach Perugia zurück; 1473—80 arbeitete er eine Kapelle aus pietra serena für den Dom, und eine Maestà für die Decke der Kathedrale, zugleich baute er die Porta S. Pietro, an der er die Fassade von S. Francesco in Rimini nachbildete. Auch eine Pietà aus Terracotta aus dieser Zeit ist, wenn auch verstümmelt, erhalten. 1477 errichtete er in Amelia das Grabmal für die Gerardini. Um 1481 ist Agostino gestorben.

Die erhaltenen Madonnenreliefs Agostinos gehören alle der Spätzeit (um 1465) an; erwähnt wurde schon das der Domopera und bei Lord Oswald. Freilich sind sie im Relief sehr verschieden; das Florentiner Stück zeigt ausgesprochenes Hochrelief, das englische Flachrelief. Derselben Zeit gehören die beiden Madonnen im Louvre (Hochrelief) an, und auch das seltsame Relief, das früher in der Sammlung Aynard in Lyon war; diese 3 Arbeiten sind von Venturi für Fälschungen erklärt worden! Das glasierte Relief der Europa auf dem schwimmenden Stier bei Graf Lanckoronski in Wien scheint mir eher eine Arbeit des Andrea Guardi zu sein.

Abb. 141. Agostino di Duccio: Engel der Verkündigung. Tonstatue. Budapest, Museum der schönen Künste.

Sicher gehört Agostino zu den eigenartigsten Persönlichkeiten der Florentiner Bildhauer. Aus Donatellos Schule hervorgewachsen, entfernt er sich früh von dem streng plastischen Stil, um einer schweifenden Dekoration und graziösen Anmut sich hinzugeben, die namentlich bewegt schreitende Frauengestalten mit viel Zauber zu erfüllen weiß. Perugia bietet ihm Aufgaben, in denen er bewußt malerisch wird; die Figuren sättigen sich mit weicher botticellesker Fülle. Vielleicht wäre Agostino in Florenz einen steileren Weg gegangen, er hätte aber nicht seine Eigenart so unbekümmert entwickeln dürfen. Rimini und Perugia durften ihn als Meister verehren. Die Eindrücke am Malatesta-Hof und im umbrischen Franziskanerland haben ihm eine reiche Schau für Auge und Seele vermittelt, deren Lebensfülle in den eigenartigen Lösungen seiner Werke fühlbar nachklingt. Liegt im künstlerischen Arrangement seine stärkste Begabung, so weiß er doch auch mit der Einzelfigur innig zu sprechen. Ein etwas manierierter, blutloser Klassizismus unterscheidet seine Gestalten von den warmdurchbluteten Menschen Donatellos. Die Berührung mit Matteo de' Pasti hat ihm eine Richtung vermittelt, die von der Florentiner Sonderart besonders stark abweicht. Unter den Schülern Donatellos ist neben Filarete Agostino der eigenartigste.

Abb. 142. Agostino di Duccio: Madonnenrelief. Stucco. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

L i t e r a t u r. Vieles erwähnt G. Urbini in dem freilich sehr ungenügenden Artikel in Thiemes KL I, 127ff. Am ausführlichsten wird A. behandelt von M. Pointer, Die Werke des Florentiner Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909. Dort auch eine 7 seitige Bibliographie; eine dritte bei Venturi l. c. VI, 388. Wir heben hervor: über die Reliefs in M o d e n a A. Venturi, La scultura Emiliana nel rinascimento. Arch. stor. d. a. III, 1890, S. 2ff. Über R i m i n i und die Streitfrage Matteo de' Pasti betreffend: Burmeister, Der bildnerische Schmuck des tempio Malatestiano in Rimini. Breslau 1891. F. Seitz, San Francesco in Rimini. Zeitschr. f. Bauwesen, Berlin 1893. Ch. Yriarte Rimini, la vie d'un condottiere du quinzième siècle Paris 1882 u. Gaz. d. b. a. 1879 Jan. u. Febr. P. Schubring, Kunstwissenschaftliche Beiträge

Aug. Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 11 ff., und Kunstgeschichtl. Gesellschaft Berlin 11. Mai 1906. Hill, Pisanello London 1905, S. 255. Über Perugia Laspeyres, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien, Berlin 1862, S. 35. P. Schönfeld, Die Arbeiten des A. d. D. in Perugia. Z. f. b. K. 1880, S. 293 ff. Siepi, Descrizione topologica storica della città di Perugia, Perugia 1862. Über kleinere Arbeiten: A. Gottschewsky, Über den Block von Michelangelos David. Monatsh. f. Kw. 1908, N. 4. E. Bertaux, Trois chefs d'œuvre italiens de la collection Aynard. Revue de l'art ancien et moderne 1906, S. 81 u. 99 und L'Arte 1907: S. 144. Brunelli, Il preteso Agostino di D. nella collezione Aynard, L'Arte 1906, 454. Courajod, La Madonne d'Auvilliers. Gaz. d. b. a. 1892, August. A. Michel, Two italian basreliefs in the Louvre. Burl. Magaz. 1903, 84 u. Monuments Piot 1903, 95 ff. C. Gamba: Due opere d'arte nella r. Villa di Castello. Rassegna d'arte III, 82. A. Pointer: Un opera finora sconosciuta di A. d. D. Rassegna d'arte 1907, 175 ff.

D) Antonio di Pietro Averlino, der sich Filarete nannte, ist Bildhauer, Bronzegießer und Architekt. Er ist in Florenz um 1400 geboren und nach Vasaris nicht nachzuprüfender Angabe in Rom, 69 Jahre alt, also um 1469 gestorben. Von seinen Jugendjahren wissen wir wenig; er scheint an Ghibertis erster Bronzetür mitgearbeitet zu haben, vor allem dürfte er Nanni di Bancos Stil in sich aufgenommen haben. Venturi freilich nimmt einen Zusammenhang mit Bernardo Rossellino an. Jedenfalls war er 1433, als er nach Rom kam, schon ein ausgereifter Meister und nicht mehr unbekannt; sonst hätte Papst Eugen IV. nicht ihm, sondern eher dem damals ebenfalls in Rom anwesenden Donatello den Auftrag für die Bronzetür an der Petersbasilika gegeben. Diese Arbeit (Abb. 143) ist von Vasari als sciagurata maniera verurteilt worden; auch heute wird sie oft getadelt. Bode nennt F. „außerhalb Florenz verbauert" und A. Venturi's Urteil ist noch härter. Immerhin wurde diese vielgescholtene Türe, an der F. mit sechs Gehilfen 12 Jahre lang gearbeitet hat, für würdig befunden, bei dem Neubau der Basilika als eines der wenigen Inventarstücke der alten Kirche wieder verwandt zu werden; sie hütet bis heute den Zugang zur wichtigsten Kirche der katholischen Christenheit. Auf vier großen rechteckigen Feldern ist Gott und Maria thronend, Petrus und Paulus stehend in ganzer Figur dargestellt; darunter in quadratischen kleineren Feldern die Martyrien der Apostelfürsten (Abb. 144 u. 145). Zwischen den Feldern laufen in vier horizontalen Längsstreifen die historischen Szenen: Krönung Kaiser Sigismunds und der Zug des Papstes Eugen IV. mit dem Kaiser zur Engelsburg; die Abreise Kaiser Johanns VI. Palaeologus aus Konstantinopel, seine Ankunft in Ferrara und sein Empfang durch den Papst; die Konzilssitzung in Florenz, Abreise und Einschiffung der Griechen in Venedig; endlich der Abt Andreas aus dem Kloster S. Antonio in Ägypten empfängt in Florenz vom Papst das Dekret über die Vereinigung der morgenländischen und abendländischen Kirche; er besucht mit den Jacobiten die Gräber der Apostelfürsten in Rom. Um die sechs großen Felder ist ein schweres Volutenornament (Abb. 146) gelegt; mächtige Ranken nach dem Geschmack der spätrömischen Antike. In diesen arabeskenartigen Girlanden breitet F. in kleinfigurigen Szenen den ganzen Reichtum seiner mythologischen Kenntnisse, seiner bukolischen und idyllischen Lyrik unbekümmert aus. Der Gesamtcharakter der Türe ist ein durchaus florentinischer; weder Ghibertis noch Donatellos Bronzetüren geben ein Vorbild oder auch nur Parallelen. F. sucht durchaus eine römische Weise. Der Kontrast der großen thronenden und stehenden Figuren zu dem Völkergewimmel weiter unten kommt genau so auf dem Genter Altar vor. Die historischen Reliefs dazwischen sind die papalen Notizen eines Herrschers, der allzu oft von Rom fern sein mußte und sein Gedächtnis doch sichern wollte, zugleich die monumentale Urkunde des weltgeschichtlichen Ereignisses, das Ost- und West-Rom, wenn auch nicht politisch, so doch kirchlich wieder zusammenzuführen schien. Wie ein schwerer Brokat säumen die Voluten die Schilde; das Imperium der Gegenwart wird umflüstert, umspielt, umzaubert,

Abb. 143. Filarete: Bronzetür. St. Peter, Rom.

von den lieben fernen alten Göttergestalten und Heroen der griechischen und römischen Sage. Die letztere hat hier doch auch ein besonderes Heimatsrecht. Die stehenden Apostelfürsten sind alten Mosaiken nachgebildet. Antikrömische Bronzetüren wie die des Pantheons, von S. Adriano, an S. Cosma e Damiano, im Baptisterium des Laterans mögen auch eingewirkt haben. Als Vorbild für die mythologischen Darstellungen sind antike Sarkophagreliefs, Münzen etc. anzunehmen, genau wie bei Raffaels Loggien. Die literarische Quelle ist fast überall Ovid.

Die Mitarbeiter F.s an der Tür, mit denen zusammen tanzend im Jubel über die Vollendung des Werkes der Meister sich auf einem Relief der Rückseite dargestellt hat, sind Angelo, Jacopo (nach H. von Tschudi Jacopo d'Antonio da Fiesole oder Jacopo da Pietrasanta), Gianello, Pasquino da Montepulciano (s. d.), Giovanni (nach Tschudi entweder Giovanni da Verona oder Giovanni Andrea da Varese oder Giovanni da Firenze oder Giovanni del Biondo) und Varrone fiorentino, der 1450—54 in Rom nachweisbar ist. Simone Ghini, der die Grabplatte Papst Martins V. im Lateran goß, wird nicht erwähnt; dieser kommt auch in der Sforzinda, in der F. alle wichtigeren Künstler der Zeit auftreten läßt, nicht vor. Filarete setzte als Stoßseufzer die Worte hinzu: „Meine Helfer mögen sich der Arbeit rühmen, ich bin froh, daß sie getan ist."

In der römischen Zeit soll nach Muñoz auch jene Büste des Kaisers Johann VI. Palaeologus entstanden sein, die sich im Museum di Propaganda Fide in Rom befindet — nach Venturi ist sie nicht von F., sondern ein nach Pisanellos bekannter, 1438 datierter Medaille gearbeiteter Kopf. Dagegen dürfte damals die Bronzestatuette Marc Aurels (Dresden, Albertinum) gearbeitet sein, die der Künstler dann 1465 dem Piero de' Medici schenkte. Sie trägt die Inschrift: Antonius Averlinus architectus hanc ut vulgo fertur Commodi Antonini Augusti aeneam statuam simulque equum ipsum effinxit ex eadem eius statua quae nunc se ruatur apud S. Johannem Lateranum, quo tempore iussu Eugenii IV fabricatus est Romae aeneas valvas templi S. Petri. Quae quidem ipsa dona dat Pietro Medici viro innocentissimo optimoque civi. Anno a natali christiano MCCCCLXV. Courajod glaubt, daß die Statuette erst 1465 gegossen ist und für einen späteren Ansatz spricht die Selbstbezeichnung F.s als Architectus, die nur in der Spätzeit Sinn hat. Die Inschrift stammt zweifellos aus dem Jahr 1465. Eine zweifellose Arbeit F.s aus der römischen Zeit ist das Relief mit dem Triumph Cäsars im Louvre in Paris und die Plakette Odysseus und Iros im Wiener Hofmuseum, beide von Courajod schon erkannt. W. v. Bode fügte, überzeugend, ein Sportello derselben Wiener Sammlung mit Christus als

Abb. 144. Filarete: Kreuzigung Petri. Bronzetür.

Kreuzträger in die Liste ein, während wir A. Venturis Vorschlägen, daß die Cäsarbüste der Sammlung Lazzaroni in Paris und eine kleinere männliche Bronzebüste in Wien auch F. zuzuschreiben seien, nicht zustimmen können. Von der großen Plakette der Madonna mit Engeln über der Muschel, seitlich Volutenranken auf den Pilastern, in der Predella Eva mit Abel und Kain etc. besitzen das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und der Louvre in Paris je ein Exemplar (Abb. 147). Bode publizierte auch ein kleines Marmorrelief aus dem römischen Kunsthandel mit Petrus, Paulus und dem Stifter als F.s Arbeit.

Abb. 145. Filarete: Martyrium Pauli. Bronzetür. St. Peter, Rom.

Als Filarete 1447 oder 48 dabei war, für Antonio Chiaves, den Kardinal von Portugal, der 1447 gestorben war, ein Grabmal zu machen, mußte er plötzlich wegen eines Reliquiendiebstahls aus Rom flüchten; das heutige Grabmal des Kardinals im Lateran ist nicht von F., sondern von demselben Marmorarius, der die Grabstatue Eugen's IV. in S. Salvatore in Lauro in Rom gearbeitet hat. F. floh nach Florenz und erhielt mühsam Indemnität. Es gelang ihm nicht, in eine der Florentiner Bottegen zu dringen oder Aufträge zu erhalten. Und doch war damals Donatello fern von Florenz und z. B. Desiderio da Settignano erst 20 Jahre alt. Ghibertis zweite Tür ging damals der Vollendung entgegen; man sprach mehr von dieser als von F.s römischer Tür. So machte sich der etwa 50 jährige wieder auf die Wanderschaft; er ging nach Todi, Rimini, Mantua und Padua. 1449 treffen wir ihn in Venedig und in Bassano, wo er ein silbernes Altarkreuz für den Dom arbeitete (signiert und datiert 1449). Endlich bot ihm 1451 eine Berufung nach Mailand durch Franc. Sforza, an den Piero de' Medici den umherflüchtenden Künstler empfohlen hatte, Arbeit und Ruhe für 14 Jahre. Der Bildhauer wird zum Architekten. Die Dedikation seines 1465 abgeschlossenen Trattato d'architettura an Piero de' Medici in Florenz war verbunden mit der Übersendung einer Medaille mit dem Selbstporträt (Inschrift Antonius Averlinus Architectus). Auf dem Revers ein großer Lorbeerbaum im Sonnenschein, in seinem Stamme ein Bienenstock, dem der auf einem Schemel neben dem Baum sitzende Künstler mit dem Meißel Raum schafft, damit die Bienen entfliegen können. Inschrift: Ut sol auget apes sic nobis comoda princeps. Zwei Exemplare (in London, Victoria and Albert Mus., und im Mailänder Kastell) haben sich erhalten. Auch die Statuette Marc Aurels in Dresden (s. o.) ist damals an Piero de' Medici gesandt worden. Nach Vasari wäre F. 1465 nach Rom zurückgegangen und dort 69 Jahre alt gestorben, nach Oettingen dagegen nach Florenz zu dem so stark umworbenen Gönner. Sicher blieb er nicht in Mailand, nachdem ihm die Bauleitung des Hospitals genommen war. Der 1460—64 niedergeschriebene Traktat war zuerst dem Sforza gewidmet; dann wurde die Dedikation geändert.

Abb. 146. Filarete: Voluten von der Bronzetür. St. Peter, Rom.

F. gehört zweifellos zu den eigenartigeren Künstlern des Quattrocento und zu denen, die sich schwer in eine bestimmte Kategorie weisen lassen. Er überragt die Gruppe der rein handwerklichen Meister durch Geist, Einfall, Witz und Humanismus; den Stilisten vom Schlage Desiderios da Settignano mit ihrer fein abgewogenen, aber oft kühlen und allzu bewußten Artistik bietet er Temperament, Pathos, Melancholie. Donatello gegenüber bleibt er natürlich der Kleinere; aber Donatellos Türen in San Lorenzo in Florenz reichen lange nicht an F.s Valvae aeneae St. Peters heran. Im Gegensatz zu den meisten Florentinern, die außerhalb des Cupolone abnehmen, steigt F. gerade in der römischen Umgebung zu besonderer Eigenart empor. Er bringt es fertig, die sehr anspruchsvollen Römer durch Bronzetüren zu befriedigen, die durchaus römisch und doch nicht Mittelalter, sondern Neuzeit sind. Gegenüber den Bürgergefühlen, die Ghiberti's Bronzetüren auslösen, findet F. ein Pathos der Jahrhunderte, er gibt ein Abbild jener römischen Zeitlosigkeit, die das Fernste nah fühlt und die Gegenwart in der Weihe der Vergangenheit zu sehen wünscht.

Literatur: Meyer, Künstlerlex. II 471 ff. (Artikel von Jansen). — A. Venturi, Stor. d. arte ital. VI (1908) 523—44. — M. Lazzaroni und Ant. Muñoz, Filarete, scultore ed architetto del XV sec., Rom 1908. — W. von Oettingen, Über das Leben und die Werke des Ant. Averlino, gen. Filarete, Leipz. 1888; dazu: der Traktat F.s von der Architektur, in den Quellenschr. zur Kunstgesch., N. F. III, Wien 1890. — Über die Bronzetür: Bruno Sauer, Die Randreliefs an F.s Bronzetür von St. Peter, im Repert. f. Kunstwiss. XX (1897) 1 ff. — H. von Tschudi, F.s Mitarbeiter an den Bronzetüren von St. Peter, das. VII (1884) 291 ff. — Paul Schubring, Cassoni, Truhenbilder der ital. Frührenaissance, Leipzig 1915, Anhang III. — Über kleinere Arbeiten: Courajod in Gaz. d. b.-Arts 1886 II 316 und in Gaz. archéol. 1885 p. 382 f. — E. Müntz in Gaz. d. b.-Arts 1878 II 91—3. — A. Venturi, Di alcune opere di scultura a Parigi, in L'Arte 1904. — Gerola, Una croce processionale del Filarete a Bassano, in L'Arte 1906. — S. Ricci, Di una medaglia-autoritratto di Ant. Averlino nel museo artist. mun. di Milano, Milano 1902 (auch in Riv. ital. di numism. XV [1902] 227). — W. v. Bode, Text zu den Denkm. der Renaiss.-Skulptur Toscanas p. 178. — J. v. Schlosser, Werke der Kleinplastik in den Skulpt.-Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien 1910, I. — C. v. Fabriczy, Med. der ital. Renaiss., S. 50, ferner im Repert. f. Kstw. XXVII 188 f. u. Arch. stor. d. arte III 151, 156.

Abb. 147. Filarete: Maria und Eva. Bronzeplakette. Berlin.

## V.

## Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino.

Hatte Agostino di Duccio Donatellos Stil in die Marken und nach Umbrien getragen, um hier eine ganz persönliche Note zu entwickeln, so bleiben die jetzt zu besprechenden drei großen Künstler in der Florentiner Heimat. Bernardo di Matteo Gamberelli gen. Rossellino (1409—64 aus Settignano ist, ebenso wie Michelozzo, vor allem Architekt, der Gehilfe des großen Leon Battista Alberti beim Bau des Pal. Rucellai und in Pienza. In Arezzo ist er an der Fassade der Misericordia selbständig tätig; hier findet sich auch seine früheste plastische Arbeit, eine Madonna della Misericordia mit den Heiligen Lorentino und Pergentino, Gregorio und Donato von 1434 (das skizzenhafte Tonmodell dazu im museo civico in Arezzo). Aus der gleichen Zeit (1433) ist die feine Terrakottatafel der Verkündigung in der Sakristei des Domes von Arezzo mit einer interessanten Predelle. 1434 ging Bernardo nach Rom und arbeitete hier an der Kapelle Eugens IV. im Vatican; ein Jahr später, als Donatello und Brunelleschi in Rom waren. 1436 finden wir ihn in Florenz, wo er ein Tabernakel für die Badia (heute in London) arbeitet. Zahlreich sind die Grabmonumente, die in der Folgezeit entstehen: das des Kanzlers Leonardo Bruni (s. u.) in Sa. Croce nach 1444, das der Beata Villanea in Sa. Maria novella (1451), das des Orlando de' Medici in den Servi 1456, des Beato Lorenzo di Ripafratta in S. Domenico in Pistoia (1458), das des Gimignano Inghirami in S. Francesco in Prato (1460). Über seiner letzten Arbeit, dem Grabmal des Filippo Lazzari in S. Domenico in Pistoia ist er 1464 gestorben; sein Bruder Antonio hat das dazugehörige Professorenrelief gearbeitet. Aus dem Jahr 1446 stammt die prächtige Marmortür im Palazzo pubblico in Siena, von 1449 ein Tabernakel für Sa. Maria nuova, 1447 ist die schöne Verkündigung in So. Stefano in Empoli datiert. 1451—55 war Bernardo im Dienst Papst Nikolaus V. wieder in Rom. Das Grabmal des Neri Capponi in So. Spirito, das Venturi Bernardo zuschreibt, ist nicht von ihm, sondern von einem Unbekannten.

Im Grabmal Bruni (Abb. 148) schenkt Bernardo der Florentiner Kunst den klassischen Typus des Wandnischengrabes, das jene schon von Donatello angebahnte „Perpetuierung des Katafalks" als Grundidee der Anordnung benutzt, und nun in strenger Folge und Einordnung die wagerechten, senkrechten und diagonalen Linien in strenger Sachlichkeit zu einem ganz reinen Aufbau verbindet. Im Sockel markiert der Kopf des Marzocco die Mitte, die kränzetragenden Putten verlebendigen sechsmal die Senkrechte. Truhenartig flach und ohne Schwingung steht der stille Sarg auf knappen, kauernden Löwenträgern; ebenso schlicht ist die Inschrifttafel, die von zwei diagonal gerichteten Engeln gehalten wird. Nun steigert sich der Ausdruck. Reich und satt fällt das Bahrtuch von der Bahre, die von Adlern gestützt wird; auf ihr liegt das Wertvollste: die Figur des Kanzlers, der unter den Händen sein Hauptwerk, die „Storia fiorentina" hält. Diese Statue und das Bahrtuch sind mit höchstem materiellem Reiz erfüllt; hell beleuchtet, im Licht der Kirchensonne, des Ruhmes und der Ewigkeit liegt das edle Haupt uns zugewandt. Feierlich steigen hinter dem Toten die drei dunkelroten Porphyrplatten in die Höhe, zu reichem Gebälk und der Lünette überleitend, in der, wie bei Donatello, die Madonna dem Schlafenden erscheint. Eine mächtige Archivolte wölbt sich über das Ganze; ihr Scheitel trägt als höchste Spitze das vom Kranz gerahmte Wappen, den gekrönten steigenden Löwen. Zwei muntere Putten, die Köpfe keck zur Seite gewandt, halten die schwere

Abb. 148. Bernardo Rossellino: Grabmal Bruni. Florenz, Sa. Croce.

Scheibe auf der Höhe. Man hat es getadelt, daß die große Archivolte zu mächtig geraten sei, so daß sie nicht mehr im Lot sitze; Desiderio hat solche „Fehler" beim Marzuppini-Grab (Abb. 149) vermieden. Aber ist nicht die Emphase und das Pathos solch eines Bogens beabsichtigt? Und wie lebendig klettern die Kranzbuben auf dem schrägen Postament! Je kühler der Unterbau ist, desto stärker steigert sich die Geste nach oben; dort das Schweigen des Grabes, hier die lohende Freude der himmlischen Scharen, die einen Erlauchten im Reich der Verklärten willkommen heißen!

An Donatellos Tabernakel für Or San Michele erinnert der steile, noch halb gotische Aufbau. Eng steigen die Pilaster direkt neben dem Sarg in die Höhe; es bleibt kein freier Platz wohligen Sichdehnens. Ebenso meldet sich in der Dreizahl der dunklen Felder eine alte gotische Rechnung. Das „hinauf, hinauf strebt's" ist der Grundakkord des Grabdenkmals.

Die Unterschiede des Grabmals Bruni von dem 10 Jahre später von Desiderio in idealer Konkurrenz geschaffenen Grabmal Marzuppini erhellen am deutlichsten aus den Maßen, die ich nach Geymüller mitteile:

| | Bruni | Marzuppini |
|---|---|---|
| Gesamthöhe bis zum Scheitel des Bogens, außen gemessen | 6,104 m | 6,013 m |
| Unterbau . . . . . . . . . . | 0,990 | 0,975 |
| Pilaster mit Basis u. Kapitell | 3,00 | 2,970 |
| Gebälk . . . . . . . . . . | 0,570 | 0,590 |
| Lichte Höhe des Bogens . . | 1,128 | 1,164 |
| Archivoltenstärke . . . . . . | 0,416 | 0,314 |
| Gesamtbreite am Boden . . | 3,160 | 3,580 |
| Breite zwischen den Achsen der Pilaster . . . . . . . . | 2,540 | 2,650 |
| Breite im Lichten der Nische | 2,090 | 2,520 |

Desiderio ist also niedriger und breiter; er läßt den Katafalk rascher emporwachsen und gibt eine lebendigere Pulsierung in der Profilierung. Die Breite gibt eine gewisse Gelassenheit, fast Behäbigkeit. Der wunderbare Sarg, der ganz von edelstem Ornament überwuchert ist, seine lebendige Wannenform mit dem sanft geschwungenen und geschuppten Deckel beansprucht aber so viel Interesse, daß die Steigerung bei der Gestalt des Toten dann gering ist. Die Vierzahl der Füllungen bei Desiderio ist durch die Gesamtbreite des Aufbaues hervorgerufen; nun kommt aber auf die Achse der peinliche weiße Rahmen! Hier wird der Scheitel der Lünette von einem steilen Kandelaber gekrönt, von dem sich riesige Kränze bis zum Toten herabsenken; die Kranzburschen stehen jetzt auf dem Gesims des Gebälks, während zwei jüngere nackte Putten die Wappenschilde unten am Fuß der Pilaster vorweisen. Gewiß ist die Zartheit und der Reichtum der Marmorarbeiten bei Desiderio ungleich viel größer; der Akanthus und die „Spinosissima", die Perlenkettchen und die geflügelte Muschel sind wahre Wunderleistungen und wir denken uns gern in die Stunde hinein, als Desiderio im Jahr 1455 dieses sein Meisterwerk dem aus Padua heimkehrenden Donatello zeigen durfte. Aber rein architektonisch betrachtet, bietet Bernardos Grab die reinere Lösung; dieses bleibt daher auch der Typus für die Folgezeit.

Einen zweiten einfacheren Typus schafft Bernardo in dem Lünettengrab, wie dem des Orlando Medici in der Annunziata in Florenz. Auch hier hat Bernardo Vorbilder,

z. B. das Grab Onofrio Strozzi in Sa. Trinità. Über einer durch flache Pilaster geteilten Wandorganisation öffnet sich im Halbkreis eine mäßig tiefe Nische, in der der Sarg des Medici steht. Knöpfe, Fruchtkränze, Inschrifttafel und reiche Profilierung sorgen für diskrete Belebung des Kastens, der aber ohne Figur bleibt. Ein sehr schwerer, vielfach umbundener Fruchtkranz rahmt festlich die ganze Lünette. — Das Grab der Beata Villanea in Sa. Maria novella hat noch einen ausgesprochen gotischen Charakter. — Von den rein figuralen Kompositionen ist die Gruppe der Verkündigung in Empoli (Abb. 150/151) das schönste Werk. Leider stehen diese Gestalten jetzt unter einer barocken Dekoration zu nah beieinander, während sie ursprünglich rechts und links vom Eingang des Chores oder einer Kapelle standen. Im Gegensatz zu den steilen Parallelfalten der Holzfiguren solcher Gruppen in der Pisaner und Sieneser Kunst ist hier ein großer plastischer Reichtum in den Gewändern entwickelt. Der Engel überreicht hier nicht die Lilie, sondern kreuzt die Hände abwartend über der Brust; Marias Geste weist auf Schreck und Abwehr.

Abb. 149. Desiderio da Settignano: Grabmal Marzuppini. Florenz, Sa. Croce.

Desiderio di Bartolomeo di Francesco detto Ferro (1428—64, den Giovanni Santi in seiner Reimchronik „il vago Desider si dolce e bello" nennt, ist nur 35 Jahre alt geworden. Aber bis zum „mezzo del cammin di nostra vita" hat er Unsterbliches geschaffen durch die Zartheit, Beseeltheit und Lieblichkeit seiner meist jugendlichen Figuren, die neben den von wildem Ungestüm erfüllten Gestalten seines Meisters Donatello doppelt ergreifen. Seine Kunst steht hoch über der handwerklichen Geschicklichkeit eines Mino und reicht in der sauberen Detailbehandlung des Marmors an die besten Bronzearbeiten Bertoldos und Verrocchios heran. Der Hochbegabte scheint schon als ganz junger Mensch (um 1445) von Brunelleschi bei der Dekoration der Pazzikapelle (Abb. 152) beschäftigt worden zu sein; Donatellos Fortgang nach Padua hat für Desiderio wie für Luca della Robbia (s. oben S. 79) die Mitarbeit an Brunelleschis Bauten freigemacht. Gleich hier bestätigt sich nun Vasaris Wort, der ihn zu den Glücklichen zählte, „che senza fatiche partoriscono le cose loro con una certa gracia, che non si può dare alle opere, che altri fa nè per studio nè per imitazione; ma è dono veramente celeste, che piove in maniera su quelle cose, che elle portano sempre seco tanta leggiadria e tanta gentilezza, che elle tirano a se non solamente quelli che intendono il mestiero, ma molti altri ancora che non sono di quella professione." Bode zählt 25 verschiedene Kinder-

Abb. 150. Bernardo Rossellino: Verkündigung. Empoli, Misericordia.

köpfchen auf diesem Fries der Pazzikapelle (außen), dessen Material (pietra serena) die leichte und subtile Ausformung sehr begünstigte. Aber dann wendet sich Desiderio ausschließlich dem Marmor zu; und wenn man sich in das Ornament des Marzuppini-Sarkophags (Abb. 149) vertieft, in dies süße Spiel von Ranken, Bändern, Harpyen, Löwentatzen, Federn und Muschelrippen, so überkommt uns der ganze Rausch zartester Fülle und unbegrenzter Erfindung. Farbspuren haben ergeben, daß das Bahrtuch grün war, die Muster golden; der Fries und die Fruchtgirlande hatten blauen Grund. Das Grab, über dessen architektonischen Charakter oben gehandelt wurde, ist kurz nach 1455 gearbeitet worden; erst 1453 wurde Desiderio in die Zunft der maestri di pietra aufgenommen.

Abb. 151. Bernardo Rossellino: Verkündigung. Empoli, Misericordia.

War Desiderio in der Gesamtkomposition dieses Grabmals an Bernardo Rossellinos Vorbild gebunden, so lieferte er in dem Tabernakel von S. Lorenzo (rechtes Querschiff, leider 1677 verändert) eine selbständige Fortbildung des Typus, den Bernardo — etwa in dem Tabernakel für Sa. Maria nuova — geformt hatte (Abb. 153). Für die Komposition der Mitte verwandte Desiderio jenes Tonnengewölbe, das Masaccio auf dem Trinitätsfresko in Sa. Maria novella gemalt und ähnlich Donatello im Tabernakel von Or San Michele geformt hatten. Ein Pfeilersaal liegt unter dieser Tonne, aus den Seitentüren dringen anbetende Engel hervor; der Ewige erscheint in der Höhe und feierlich glänzt das goldene Ährenbündel auf der vergoldeten Tür des Ciboriums. Ist der Dekor der äußeren Pilaster zart und verhalten, so bricht im Fries das volle Spiel der Ranken, Palmetten, Feuerbündel und Cherubim festlich durch. Eine letzte Steigerung bedeutet dann die Lünette. Hier steigt aus dem großen Pokal das nackte Christkind segnend heraus, umlacht und verehrt von Putten und Cherubim. Chorknaben halten die Kandelaber neben dem Altartisch; unter dessen Platte gibt das Relief der Pietà zu all dem enthusiastischen Spiel oben das tragische Gegenspiel der Passion.

Ein anderes Ciborium, mit anbetenden knienden Engeln, ähnlich wohl dem Benedettos da Maiano in S. Domenico in Siena, das Desiderio für S. Piero maggiore in Florenz gearbeitet hat, ist leider nicht erhalten; wir wissen nur aus der Beschreibung des Bocchi-Cinelli davon. Die Kinderwelt, die Desiderio im Grabmal Marzuppini, im Fries der Cappella Pazzi, und in dem großen Tabernakel so zart, bisweilen schelmisch zu gestalten wußte, fand eine noch persönlichere Ausformung in zahlreichen Kinderbüsten (Chiesa de' Vanchettoni und Palazzo Martelli in Florenz, Wien, Sammlung Benda (Abb. 154), Paris, Sammlung Dreyfuß und Bibliothèque nationale). Diese Büsten des kleinen Jesus oder Johannes, in Wirklichkeit wohl Porträts junger Söhne der Adelsfamilien, wurden zur Erinnerung an die Jungverstorbenen in den Familienkapellen aufgestellt. Aus den Falten des Hemdchens, die sockelartig ausgebreitet sind, steigen die zarten Schultern heraus, die auf kurzem Hals den munter ein wenig gedrehten runden Kopf tragen. Herzhaftes Lachen öffnet bisweilen den jungen, noch ungeformten Mund; die Augen blicken frisch zur Seite, munter sitzen die Ohren am seidenweichen Lockenhaar, das bis in

Abb. 152. Desiderio da Settignano: Puttenfries der Cappella Pazzi, Florenz.

Abb. 153. Desiderio da Settignano: Tabernakel. Florenz, S. Lorenzo.

Abb. 154. Desiderio da Settignano: Kinderbüste. Wien, Sammlung Benda.

die Mitte der Stirn herablockt. Ein überaus niedliches Stumpfnäschen bildet die prominente Mitte. Ist der kleine Johannes dargestellt (z. B. Pal. Martelli), dann wird die Büste etwas höher entwickelt und das Fell in Kontrast zu dem Mantel und den Schultern gebracht. Der Marmor ist in Wachs gebadet und bekommt dadurch den weichen alabasterartigen Charakter. Ein Relieftondo (Abb. 155), das aus Palazzo Niccolini in Florenz und der Sammlung Arconati Visconti in Paris jetzt im Louvre gelandet ist, zeigt den jungen Jesus und Johannes vereint, jenen ganz hell und licht im zartesten rilievo schiacciato, diesen mit schattiertem Profil.

Auch das Madonnenrelief hat Desiderio in kostbaren Werken gefördert. Während Donatello in der Spätzeit zu immer höherem Relief drängte, namentlich in den Madonnen der Paduaner Zeit, blieb Desiderio im zartesten Flachrelief. Am bekanntesten ist das Relief in Turin (Abb. 156), wo das nackte Kind mit einem Füßchen auf der Brüstung steht und sich mit beiden Ärmchen am Hals der Mutter festhält, die ihren Kopf an den des Kindes drückt und mit beiden Händen ihr Kleinod behütet. Reiches feines Gefältel belebt die mütterlichen Formen; ein Kopftuch deckt zum Teil die leicht geflammten Haarsträhnen. Unzählige farbige Stuckwiederholungen haben sich von diesem Relief erhalten, das in vielen Florentiner Häusern gehangen haben muß. Bei dem Relief in der Via Cavour in Florenz (gegenüber Palazzo Riccardi) sitzt die Madonna im Volutenstuhl, zur Seite nach rechts gewandt; das Kind strampelt auf ihrem Schoß. Bei dem Relief der Sammlung Foulc-Paris (aus Sa. Maria nuova, Florenz) kommt zum ersten Mal das Motiv der vorn an die Brüstung gelegten Hand Marias vor, das später von Antonio Rossellino so gern angewandt wird. Das edle Gebilde einer Frauenhand schimmert nun unten am Rand des Reliefs. — Über das kleine Flachrelief der Sammlung Dreyfuß in Paris (Abb. 157) will die Debatte nicht aufhören. Bode hat es schon früh für Desiderio in Anspruch genommen, Wölfflin hielt es für ein Stück des beginnenden 16. Jahrhunderts und abhängig von Michelangelos Madonna an der Treppe. Venturi erklärt neuerdings die Arbeit für sehr suspekt. Gegen Desiderio spricht meines Erachtens die Tatsache, daß die Madonna hier im Gegensatz zu Desiderios Gepflogenheit in ganzer Figur erscheint, ferner ihre nackten Füße, die gewaltsame Füllung der Fläche des Reliefs mit den aus dem Rahmen herausdrängenden Figuren, der Steinklotz als Sitz, und das hochgestellte linke Bein. Die überaus feine Tonstatuette im Kensington-Museum, die Bode im Text zum Toskanawerk Desiderio zugeschrieben hat, wird jetzt von englischen (Claude Philipps, The arte Journal 1899) und schwedischen (O. Siren, Leonardo da Vinci, S. 27 f.) Forschern mit Leonardos Jugendzeit in Verbindung gebracht; jedenfalls gehört sie m. E. in die verrocchieske Gruppe.

Abb. 155. Desiderio da Settignano: Jesus und Johannes. Marmortondo. Paris, Louvre.

Nicht nur als Verherrlicher kindlicher Grazie, auch als Frauenlob wird Desiderio schon von Vasari gerühmt. Es ist eine ganze Reihe junger Mädchenbüsten erhalten; Berlin hat das Glück, die wichtigsten zu besitzen, nämlich die von Vasari ausdrücklich erwähnte Marietta Strozzi (Abb. 160) und die aus Palazzo Barberini in Rom stammende, wahrscheinlich aus Urbino dorthin gebrachte Büste (Abb. 158), in der wir wohl eine der zahlreichen Töchter Federigo da Montefeltres sehen dürfen. Die Büste der Florentiner Bankierstochter ist am Gürtel abgeschnitten; hier ist der Marmor schraffiert, um die goldene Farbe festzuhalten. Kühn sind

Abb. 156. Desiderio da Settignano: Marmorrelief. Turin.

die Oberarme durchschnitten; die gebauschten Ärmel brechen plötzlich ab und sichern mit ihrem breiten Aufsatz die Standfestigkeit der Büste. Ganz flach liegt das vorn geschnürte Kleid der Büste an (Farbe grün?); unter den (goldenen) Schnüren kommt das weiße Hemd durch, das auch den Halsausschnitt säumt. Die Brüste sind kaum angedeutet (freilich war Marietta Strozzi damals höchstens 15 Jahre alt), der schöne steile Hals bleibt frei von allem Schmuck. Der leicht gehobene Kopf ist nach rechts gewandt, blitzend geht das Auge in derselben Richtung herum; der junge Mund lächelt ein wenig. Der Haarschopf ist ohne Flechten keck gebunden auf den Scheitel gelegt; hier hält ein goldenes Kettchen die Fülle zusammen. Ein in die Haare eingebundenes Haartuch verdeckt die Ohren. Die Haare sind aus der Bombenstirn fest zurückgestrichen — man pflegte damals, um den Glanz der hohen Stirn zu steigern, sogar den Haaransatz an der Stirn und die Augenbrauen wegzurasieren. Aus dem gepuderten Gesicht leuchteten dann nur die dunkle Pupille der Augen und die roten Lippen heraus. — Die Büste der urbinatischen Prinzessin ist aus istrischem Kalkstein, wie er bei Urbino bricht. Hier beherrscht die breite reichgestickte Borte des Kleides mit ihrem satten Gebände die Büste; das Haar ist kunstvoller geordnet als bei der Strozzibüste, die Haltung der Fürstin ist reservierter als die der Bankierstochter. Lord Wemyß besitzt ein Exemplar dieses Kopfes, der hier aber auf einer fast nackten Büste aufsitzt, die kaum zugehörig sein dürfte. Venturi hat die Büste kürzlich Francesco di Giorgio zugeschrieben. Eine andere Marmorbüste Desiderios befindet sich im Bargello, die ebenfalls ein junges Mädchen darstellt, vielleicht eine Tochter Piero Medicis, da der Demantstein, das Symbol Pieros, ihren Scheitel schmückt. Zahlreich sind die Büsten in Stucco, die auf Desiderio zurückgehen und zum Teil noch die alte reizvolle Bemalung zeigen (ein besonders gutes Exemplar in Berlin Nr. 126) (Abb. 159). Desiderios Arbeit ist auch die viel reproduzierte sog. Cecilia bei Lord Wemyß in London, die Venturi zu Unrecht eine Fälschung nennt. Bode ist schon immer für ihre Echtheit eingetreten; die Ausstellung des Reliefs im Burlington Club 1912 gab Gelegenheit zu genauer Untersuchung. Ein anderes Profilporträt eines jungen Mädchens mit nackten Brüsten befindet sich im Kensington-Museum und (mit geringer Abweichung auf ovalem Grund) im Castello Sforzesco in Mailand (farbige Stuckwiederholung in Berlin Nr. 133).

Abb. 157. Madonnenrelief der Sammlung Dreyfuß, Paris.

Die letzte Arbeit Desiderios (um 1463) ist die Holzfigur einer Sa. Maria Maddalena in Sa. Trinità in Florenz (vollendet von Benedetto da Maiano). Donatellos Statue im Florentiner Baptisterium ist das Vorbild. Beide Male eine hagere vergrämte Büßerin im Haarkleid mit nackten Armen und Beinen, die bei Donatello beide Arme flehend hebt, während Desiderio ihr das Salbgefäß in die Rechte gibt, auf das sie wie in sehnsüchtiger Erinnerung blickt. Von dekorativen Arbeiten ist ein Kamin im Kensington-Museum und das Wappen der Gianfigliazzi in Florenz zu erwähnen; Bode spricht ihm auch das Hieronymus-Relief der Sammlung von Liphardt in Dorpat zu.

Abb. 158. Desiderio da Settignano(?) Büste einer urbinatischen Prinzessin. Kalkstein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 159. Desiderio da Settignano: Farbige Stuckbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 160. Desiderio da Settignano: Marietta Strozzi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Alle diese Arbeiten verteilen sich auf den kurzen Zeitraum von etwa 18 Jahren. Ob sich Desiderio etwa in Urbino die tödliche Krankheit zugezogen hat, der er schon mit 35 Jahren erlag, ist nicht überliefert. Sogar der greise Donatello überlebte noch diesen seinen begabtesten Schüler um zwei Jahre. Desiderio hat das große Verdienst, die Kunst Donatellos im edelsten Sinne familiarisiert und in zarter Schöne gedämpft zu haben. Der Zauber seiner Arbeiten, in der Jugend entstanden und an jugendlichen Formen entwickelt, ist von keinem Späteren wieder erreicht worden.

Antonio Rossellino, der jüngere Bruder Bernardos, geb. 1427, gestorben um 1478, also ein Coetan Desiderios, aber ihn um 14 Jahre überlebend, hat mit drei anderen Brüdern im Atelier Bernardos bis 1456 gearbeitet; dann tritt er mit der verblüffend naturalistischen Büste des Arztes Giovanni da San Miniato im Kensington-Museum (Abb. 164) zuerst selbständig hervor. (Die Inschrift ist falsch. Der Kopf ist vermutlich direkt nach der Totenmaske gearbeitet. Im Jahr darauf hat er die herrliche Marmorfigur des nackten Sebastian für die Collegiata von Empoli (Abb. 161) gemacht; sie bildet die Mitte eines vergoldeten geschnitzten Altargehäuses, dessen Flügel von Francesco Botticini gemalt sind. Eine solche Kombination von plastischer Mitte und gemalten Flügeln, im Norden sehr üblich, findet sich in der italienischen Kunst selten; ich wüßte nur den Christophorusaltar in Siena anzuführen, dessen Mitte Francesco di Giorgio (heut im Louvre), dessen Flügel Signorelli (heut in Berlin) gemacht hat. Die Statue des hl. Sebastian gibt zum ersten Mal in der Florentiner Kunst den Doppelklang von jugendlicher Nacktheit und Todesnähe — dasselbe Thema also, das später bei den Lucreziabildern so oft wiederkehrt. Die am Rücken gefesselten Arme des Heiligen, der qualvoll gedrehte Hals, die in schwerer Pein bewegten Beine verraten viel Leid. Leise und still liegen die Falten des Schamtuchs am Fleisch; sie unterbrechen ebensowenig wie bei Botticellis Sebastian in Berlin den Fluß des Konturs.

Aus dem Jahr 1458 ist die Büste des Humanisten Matteo Palmieri im Bargello datiert; obwohl sehr korrodiert, doch noch höchst ausdrucksvoll in der lebendigen Naturalistik der Physiognomie. Aus dieser Zeit wird auch die Berliner Büste (Nr. 138, aus Pal. Guadagni

Antonio Rossellino: Grabmal des Kardinals von Portugal
Florenz, San Miniato

in Florenz stammen. Ebenfalls 1458 ist die Arca des hlg. Marcolino in Forli datiert, mit Tugend- und Mönchsgestalten und einer lebendigen Verkündigungsgruppe auf der Arca; die beiden Gestalten dieser Annunziazione sind auffallend jung und mädchenhaft.

Nun folgt das eigentliche Lebenswerk Antonios, das Grabmal des so jung verstorbenen Kardinals von Portugal in San Miniato (s. Tafel IV). Um den fürstlichen Toten besonders zu ehren, wurde an die altehrwürdige Hügelbasilika eine Kapelle angebaut. Luca della Robbia brannte die Glasuren der Decke, Antonio Pollaiuolo malte das Altarbild und die Vorhangsengel, Baldovinetti das Fresko der Verkündigung. Diesem gegenüber errichtete Antonio das Grabmonument in reicher farbiger Inkrustation, mit der der farbig geflammte Marmorstein aus dem heiligen Lande, den eine Tante des Kardinals gestiftet hatte, edel zusammenstimmt.

Wenn auch Antonio die Grundidee des Aufbaues dem Grabmal Bruni seines Bruders entnahm, so ist doch alles in eine rauschendere, visionäre Sprache gehoben. Sarkophag und Madonna sind durch keinen Fries getrennt; in reinen Kreisen sind die schwebenden, knienden und hockenden Engel gereiht. Der Aufbau mit dem in Bändern hängenden Weihstein wirkt wie ein Echo der größeren Pilasterarchitektur darunter; zugleich gibt er eine Stütze für den Kranz (eigentlich das Rundfenster), aus dem die Madonna (hier Tondo) herabgeschwebt kommt. Der große Vorhang, dessen Enden bis tief herabfallen, ist Donatellos Cosciagrab entlehnt. Über die Persönlichkeit des Fürsten hat uns Vespasiano Bisticci (s. meine deutsche Ausgabe, Jena, Diederichs 1914, S. 89 ff.) eine ergreifende Schilderung hinterlassen. Die Einhörner am Sockel sollen ein Symbol der makellosen Reinheit des Lebenswandels dieses Kardinals sein. In den seitlichen Reliefs des Sokkels ist Herkules als Löwensieger und Elias' Himmelfahrt dargestellt. Sehr lebhaft spricht die Farbe — dunkelblau ist der Grund, auf dem die gemalten Engel über dem Vorhang schweben, ebenso blau und goldgestirnt die Luft des Himmels, aus dem Maria herabschwebt; hellbläulich dann die Laibung der tiefen Nische mit Kassetten und Rosoni in pietra serena, Porphyr die Hauptwand, gegen die sich die vier weiß-goldenen Engel und der Sarkophag lebhaft absetzen; endlich grün, weiß, rot das opus alexandrinum der Sockelplatte. Nur eins ist zu bedauern: Das Gesicht des jungen Kardinals liegt gerade vor den Profilen des Frieses. Die Marmorarbeiten kosteten insgesamt 425 Goldgulden; sie waren 1466 vollendet. Der Sarkophag ist in seiner Form von dem antiken römischen Porphyrsarkophag beeinflußt, der damals im Pantheon stand, heut als Grab Clemens XII. im Lateran aufgestellt ist.

Eine Wiederholung des wundervollen Werkes finden wir im Grab der Maria von Aragonien, der natürlichen Tochter des Königs Ferrante von Neapel, der Gattin Antonio Piccolominis, des Herzogs von Amalfi, das Antonio 1479 unvollendet lassen mußte, da er über der Arbeit starb. Benedetto da Maiano hat die Arbeit vollendet. Es steht in der Kirche Monteoliveto in Neapel. Hier hat Antonio für die gleiche Kapelle, schon vorher, auch den Altar

Abb. 161. Antonio Rossellino: S. Sebastiano. Empoli, Collegiata.

Abb. 162. Antonio Rossellino: Täuferstatuette. Florenz, Domopera.

Abb. 163. Antonio Rossellino: S. Giovanni. Louvre.

Abb. 164. A. Rossellino: Giovanni da S. Miniato.

gearbeitet, der das hochgerühmte Relief der Anbetung Christi (Presepe) enthält (Abb. 165). Mit Recht wird dies Relief als die beste Bildtafel Antonios bezeichnet. Scenarium und Landschaft sind mit delikater Sauberkeit, Frische und Munterkeit hingesetzt; die erstaunten Hirten haben witzige Gebärden, Joseph schläft mit gravitätischer Wichtigkeit. Alles das wird noch übertroffen von dem einzigartigen Engelreigen über dem Strohdach der Capanna. Es ist derselbe Reigen, den Botticelli später auf dem Bild in London in Weihnachtsseligkeit tanzen läßt. Wie ein Gruß Toscanas an Campanien wirken die Zypressen und die Türme der Bethlehemstadt. Der Marmortondo des Bargello (Abb. 167) und das Tonmodell dazu in Berlin (Nr. 141) sind Vorstufen dieses Neapler Altares, erreichen aber seine poetische Schönheit nicht.

Vor den Neapler Arbeiten liegen noch eine Reihe kleinerer Arbeiten in Toscana; so 1467 das Professorenrelief am Grab Filippo Lazzaris in S. Domenico in Pistoia und 1474 die nicht bedeutende Kanzel im Dom von Prato mit Reliefs aus dem Leben des hl. Stephanus; 1475 hat Antonio an dem Grab des Bischofs Lorenzo Roverella in S. Giorgio in Ferrara mit gearbeitet, das aber in der Hauptsache von Ambrogio da Milano stammt. Rossellino hat die Statuetten der Kirchenväter und des Täufers, die Cherubimköpfe, die Madonna und die beiden halbfigurigen Engel gearbeitet.

Aus dem gleichen Jahr stammt auch das Grab des Erzbischofs Donato de' Medici im Dom von Pistoia mit dem lebendigen Porträtrelief des Toten. 1477 ist der köstliche, kleine schreitende Johannes im Bargello (Abb. 162) datiert, der seine große wehende Schriftrolle, die die Worte „agite penitentiam" enthält, so keck uns entgegenhält. Rossellino entwickelt den Typus des jugendlichen Johannes wesentlich anders als Desiderio; der Knabe ist hier etwas älter, d. h. weniger bubig, temperamentvoller und persönlicher. Johannesbüsten von seiner Hand sind im Louvre (Abb. 163), dort Donatello zugeschrieben, im Bargello und im Palazzo Martelli. Von den Christusbüsten ist die schönste aus der Sammlung Hainauer-Berlin in amerikanischen Privatbesitz gelangt. Die Berliner Büste (Nr. 139) in pietra di macigno ist wohl nur der Oberteil einer ganzen Figur; hier war der rechte Arm vermutlich erhoben.

Aus dem letzten Lebensjahr Antonios stammt das Grab des Francesco Nori, eines Opfers der Pazzi-Verschwörung, in Sa. Croce in Florenz mit dem schönen Relief der Madonna del Latte darüber. In der ovalen von Cherubim umflatterten Mandorla sitzt Maria auf Wolken

Abb. 165. Antonio Rossellino: Altar in Monteoliveto, Neapel.

und blickt zu dem Grab herab. Der nackte Kleine sitzt auf ihrem linken Bein und die Mutter hält die rechte Hand schützend vor seine Füßchen, damit er nicht falle. Große Mantelfalten wogen um ihre Knie. Das Relief ist viel höher als bei Desiderio, die Anordnung rein frontal; alles zeigt starke Bewegung.

Die frontale Komposition kommt nur dies eine Mal in Rossellinos zahlreichen Madonnenkompositionen vor. In der Regel gibt er der Madonna eine leichte Drehung zum segnenden Kind hin. Die beiden schönsten Marmorreliefs besitzen Berlin (Nr. 137) und Wien (Abb. 168); jenes wohl schon um 1460, dieses in der letzten Zeit entstanden. Ein drittes Marmorrelief war in der Sammlung Hainauer-Berlin (Abb. 166). Andere Madonnenkompositionen sind in vielfachen Stuckwiederholungen erhalten. Berlin besitzt die reichste Sammlung von Stucchi. (Die beiden schönnen Tonmadonnen dieser Galerie Nr. 142 und 143 scheinen mir allerdings von anderer Hand und erst um 1480 entstanden. Antonio prägt in diesen Kompositionen wieder einen neuen Typus, der für die zweite Hälfte des Jahrhunderts der beliebteste wird. Die Großzügigkeit Donatellos fehlt diesen Reliefs ebenso wie die Stille und Verklärtheit der Madonnen Desiderios. Antonios Madonna ist eine vornehme, aristokratische Menschenfrau von bewußter Haltung, in reicher Gewandung, stets mit Heiligenschein und anderen orthodoxen Attributen. Die steile Haltung des Rückens und die vorn präsentierte Hand kehren immer wieder. Engel,

Abb. 166. Antonio Rossellino: Madonnenrelief, Marmor. Früher Berlin, Sammlung Hainauer.

Abb. 167. Antonio Rossellino: Marmortondo. Florenz, Bargello.

Abb. 168. Antonio Rossellino: Marmorrelief. Wien, Hofmuseum.

Cherubim und Fruchtkränze fehlen selten. Ist Rossellino also dem pathetischen Charakter der Frühzeit fern, so geht er doch noch nicht ins Familiäre und Bürgerliche wie Benedetto; die streng betonte Höhenaxe wird nie wie bei Benedetto zur Kurve umgebogen. Bisweilen spürt man bei Antonio das Handwerkliche; er ist nicht so vergeistigt wie Desiderio, aber doch persönlicher in der Belebung der Formen als etwa Mino. Er steht im Quattrocento an der Stelle, wo die Kunst aus dem Monumentalen ins Liebliche, Zierliche umbiegt. Das Architektonische und Gesetzmäßige verdankt er seinem älteren Bruder Bernardo, der in der bewußten Gesetzmäßigkeit ihn überragt. Aber innerhalb des gegebenen Rahmens formt Antonio eine zartere und bewegtere Welt als der Bruder, die oft an Ghibertis Schönheitsträume erinnert und dem Mystischen, Versonnenen und Idealen Gestaltung verleiht. So darf man ihn schon zu denjenigen Künstlern rechnen, die den hohen Stil des Cinquecento leicht anbahnen; jedenfalls ist das portugiesische Grabmal ein Ansatz zu einheitlich bewegter visionärer Schau, wie sie dann von Fra Bartolommeo zur vollen Höhe entwickelt wird.

Literatur. a) Bernardo u. Antonio Rossellino: Ilg, Madonna m. d. Kind, Marmorrelief in Wien (Wiener Jahrbuch I 1883). Schmarsow, Un capolavoro di scultura fiorentina dell' 400 a Venezia (Arch. stor. d. a. IV 1892). Alfr. Melani: Ant. R. a Ferrara e a Pistoia (Arte e Storia 1899, p. 80). W. v. Bode, Text zum Toskanawerk, S. 98—106, Florent. Bildhauer der Renaissance, S. 238 ff. und Jahrbuch der pr. Kss. III 28, VII, 26, VII 27 u. 1900, S. 225. Burger, Das Grabmal der italienischen Renaissance, Straßburg 1904. Schubring, Das italienische Grabmal der Frührenaissance, Berlin 1904. C. v. Fabriczy, Ein Jugendwerk Bern. Rs. und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meisters, Jahrb. d. pr. Kss. 1900; derselbe: Neues über Bern-R., Repert. f. Kw. 1902, S. 475 und Rep. 1904. G. Poggi, Bern. Ross. e l'opera del Duomo (Miscell. d'a I 1903, S. 146). L. Serra, Due scultori fiorenti del' 400 a Napoli (Napoli nobilissima XIX, 181 ff.). H. O. Giglioli, Empoli artistica, Firenze 1906. M. Reymond, La sculpture florentine III 77 ff. Venturi storia d. a. it. VI, 604 ff. Bode-Schottmüller, Katalog d. Berliner Sculpturen, Berlin 1913, Nr. 137—154. Bode im Katalog der Sammlung Hainauer-Berlin, S. 9. Werk über die Renaissanceausstellung aus Berliner Privatbesitz, Berlin 1898. Geymüller-Stegmann, Die Architektur der Ren. Toscanas. München 1885 ff. unter Bernardo Ross. und Ant. Ross.

b) Desiderio da Settignano. W. Bode, Italien. Porträtskulpturen, S. 13. Ders., Text zum Toskanawerk, S. 91 ff. Ders., Florentiner Bildh. d. Ren., S. 176—237 u. 247 ff. H. Wölfflin, Z. f. bild. K. 1893, S. 107 ff. F. Schottmüller bei Thieme, KL IX, S. 132. C. v. Fabriczy, Jahrb. d. pr. Kss. 1903, Beiheft S. 137 u. 1907, Beiheft S. 13. Ders., Rep. f. Kw. 1880, 379. Geymüller-Stegmann, Arch. d. Ren. in Toskana 1885 ff. A. Venturi, Storia d. a. it. VI, 410 ff. und Arte 1923, S. 197 ff. Bode-Schottmüller, Katalog der Berliner Skulpturen, N. 123—136.

## VI.

## Die Bronzeplastiker

A) Einleitung. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz bietet einen anderen Gesamtaspekt als die erste. Die stürmische Zeit ersten Suchens und Findens offenbarte ein Widerspiel sehr verschiedener, aber sehr bedeutender Kräfte und einen Wettbewerb der Kühnsten um den höchsten Preis; dagegen bietet die zweite Hälfte das Bild beruhigter Sammlung und bewußter Ausgestaltung des nunmehr erfaßten Stils. War in der ersten Hälfte die Plastik durchaus führend und instinktiv, wenn auch stets in enger Verbundenheit mit der Architektur, so finden sich jetzt Malerei und Plastik wieder zusammen, sei es in der persönlichen Vereinigung der Künste bei denjenigen Künstlern, die wir Malerplastiker nennen, sei es in der höheren Rechnung der Gesamtauffassung, die zu den Errungenschaften des Trecento in der Frage der Bildeinheit, Komposition und Gesamtdisposition zurückkehrt. In den Ateliers Verrocchios und der Pollaiuoli wird gegossen und gemalt, auch graviert. Die Plastik findet ihr Echo in gemalten Tafeln; so wird Antonio Rossellinos Engelreigen auf dem Altar in Monteoliveto in Neapel von Botticelli in die gemalte Tafel übernommen. Die Farbigkeit und Buntheit der Materialmischung wird noch weiter gesteigert. Man fühlt sich im Besitz starker Kräfte, man spielt mit der Fülle der Möglichkeiten, man häuft unbedenklich den Reichtum. Oft nähert man sich damit freilich der Zone des Bazarstils und es bedurfte später des edlen Zornes eines Michelangelo, um all diese Häufung, die ihm Plunder erschien, mit enstschlossener Gebärde wieder beiseite zu schieben. Der Stand der Künstler hat sich sichtlich gehoben; Männer wie Botticelli und Bertoldo, von Leonardo ganz zu schweigen, gehören zur Gruppe der Humanisten, die neben den kirchlichen vielfach auch antike und profane Szenen darstellen. Die Erhöhung des Menschlichen wird nicht mehr bloß in der Steigerung der Wirklichkeit und der erhöhten Temperatur des Alltags gesucht, sondern in der erhabenen Form und Feierlichkeit verklärter Gestalten, deren Melodie ihre Jugend, ihre Unberührtheit, ihr Adel ist. Bürgerliches und Genre tritt gleichberechtigt neben das Erhabene. Wichtiger als die Schlagkraft und Munterkeit der Erzählung wird nun ihre ruhige Bindung in der einheitlichen Ausformung, wie sie ähnlich etwa das Volkslied gibt. Der Kultus des Nackten dringt unaufhaltsam vor, nicht nur im gemalten Akt, noch mehr in den glatten Kleinbronzen. Eine lebhafte Steigerung erfährt das Landschaftliche und die Schilderung der Situation überhaupt. Was Fra Filippo an Raumweite und -einheit zuerst bewältigt hatte, das führte Leonardo in pantheistischer Fülle königlich herauf. Der Griff in die Welt wird weiter, umfassender; das Gefühl für die sphärischen und kosmischen Dinge steigert sich. Aber auch die isolierte Statue wird im gleichen Sinn mit der Umgebung zusammengefühlt, wie es schon die Antike tat, deren Venus von Knidos unverständlich bleibt ohne die Vorstellung des Sees, der sie zum Bade lockt. Der Betrieb wächst; es stehen vielleicht nicht mehr so viele führende Persönlichkeiten zur Verfügung wie in den unerhört glücklichen Jahren von 1420—60, aber die wenigen sind richtunggebend für eine Menge von Mitarbeitern und Handlangern. Technisch erreicht der Guß jetzt auch in Florenz die Höhe, die er vorher nur in Siena aufwies. Die Majolika greift in der Großplastik wie in der Dekoration und im Geschirr

Abb. 169. Verrocchio: David. Florenz, Bargello.

immer weiter um sich. Das Möbel erlebt an Intarsia, Bemalung und sonstiger Verzierung eine Vollendung und Vielgestaltigkeit, der gegenüber das 16., sonst so viel reichere Jahrhundert erfindungsarm erscheint. Auswärtige Techniken finden in Florenz Eingang; der Austausch mit Venedig, Mailand, mit den Niederlanden und Frankreich bringt neuen Reichtum und bisweilen eine Revision des eigenen Kunstbesitzes. Zu allem kommt ein starkes Anwachsen der finanziellen Kräfte, das Wachstum der altflorentiner Kaufmannshäuser, die nun ihre stolzen Paläste bauen, darin seltene Kostbarkeiten sammeln und ihren Frauen Perlen, Seide und Damast verschwenderisch umhängen. Die öffentlichen Feste geben Gelegenheiten zu Prunk und Schau prachtvollster Art. Die beiden Giostren, die Lorenzo Magnifico 1469 für seine schöne Geliebte Lucrezia Donati und 1475 für Simonetta Vespucci auf der Piazza Sa. Croce feierte, stellen wohl einen Höhepunkt nicht in der Entfaltung der Massen, aber in der Güte des Einzelschmucks dar. Solche Feste sind der Kunst in demselben Sinne zugute gekommen, wie etwa die Einzüge der Könige in Paris oder die Spiele August des Starken in Dresden. Die Fülle der Arbeit, Erfindung und Improvisation stellte an die Veranstalter und das Heer der Helfer gewaltige Ansprüche; vieles, was in solcher Improvisation zuerst erprobt war, blieb dann ein dauernder Besitz und wurde perpetuiert. Überdenkt man die Fülle der Leistungen dieser Jahrzehnte, so hütet man sich, das Urteil Savonarolas oder Gobineaus über diese Zeit zu wiederholen, die im reichen Erfassen des Lebens, im künstlerischen Durchbilden des Alltags, in fröhlicher Frische gewagter Einfälle die Timidität und Ärmlichkeit so mancher späterer Zeit beschämt.

B) Verrocchio. Andrea del Cione, der sich nach seinem Lehrer, dem Goldschmied Giuliano de' Verrocchi Verrocchio nannte, ist 1436 in kleinen Verhältnissen geboren. Der Vater war Ziegelbrenner, später Mauteinnehmer. Die Mutter Gemma starb bald nach der Geburt, der Vater 1452. Aber die Stiefmutter und viele Geschwister Andreas wohnten bei Andrea und die Versorgung der Schwestern, die ihm oblag, hinderte ihn nach italienischer Sitte, selbst zu heiraten. Er hat nicht, wie Donatello, außerhalb Florenz seinen Reichtum entfaltet und erweitert; auch die Romreise, von der Vasari erzählt, muß ins Gebiet der Fabel verwiesen werden. Erst am Ende seines nur 52 jährigen Lebens rief ihn ein großer Auftrag nach Venedig und ein weiterer Ruf wollte ihn dann nach Ungarn locken. In S. Ambrogio, in dessen Sprengel auch seine beiden Häuser lagen, ist Verrocchio 1488 beigesetzt worden.

Über die ersten 30 Jahre erfahren wir ebensowenig etwas wie über die Jugend Luca della Robbias oder Botticellis. Er ist gleichaltrig mit Andrea della Robbia; Antonio Pollaiuolo ist 7 Jahre älter, Piero 7 Jahre jünger. Botticelli ist 10, Ghirlandaio 13, Filippino und Lorenzo di Credi 23 Jahre jünger. Leonardo, sein größter und größerer Schüler — man

hat an Chiron erinnert, der den jungen Achill unterrichtet — ist nur 16 Jahre jünger. Wichtiger als diese Zahlen ist die Tatsache, daß er ein Dreißigjähriger, also ein reifer Meister war, als Donatello starb und er nun dem Haus Medici als dessen Nachfolger zur Verfügung stand. In der Tat hat er, wie aus einer nach Andreas Tod eingereichten Liste hervorgeht, nicht weniger als 15 Arbeiten für die Medici gemacht. Ghibertis stolzesten Tag, den 24. Juni 1452, als die Türen des Florentiner Baptisteriums zum ersten Male in Feuervergoldung prangten, hat Verrocchio als Sechzehnjähriger gewiß in Erregung mitgefeiert. Mit Brunelleschis Hauptleistung, der Domkuppel, kam Verrocchio dadurch in nahe Verbindung, daß er 1471 die Bronzekugel auf die Laterne der Kuppel setzen durfte. Als Donatello im Verein mit Bertoldo und Bellano die Kanzeln für S. Lorenzo goß, saß Verrocchio wohl schon in Giulianos, des Goldschmieds Werkstatt und fertigte goldene Mantelschließen und reichdekorierte Gefäße für die Chorherren und Kaufleute. Auch später noch blieb er der Silberkleinarbeit, ebenso wie Ghiberti, treu; als 1475 Lorenzo Medici jenes Turnier für Simonetta Vespucci feierte, von dem oben die Rede war, trug er eine silberne Hirschkuh von Verrocchios Hand auf dem Helm.

Abb. 170. Verrocchio: Grabmal Piero Medicis. Florenz, S. Lorenzo.

Um 1465 ist der berühmte Bronzedavid (Abb. 169) anzusetzen, der als Brunnen zuerst eine der mediceischen Villen — wahrscheinlich die Villa Careggi — geschmückt hat und dann im Palazzo vecchio vor der Sala dell' orologio Aufstellung fand, heute im Bargello.

Donatello hatte in seiner Spätzeit das Brunnenmotiv — für einen der Höfe des Palazzo Medici — mit der pathetisch-düsteren Historie der Judith, die Holofernes tötet, monumentalisiert und beschwert. Verrocchio kehrt zu einem früheren Gedanken Donatellos zurück, dem dieser 30 Jahre vorher Ausdruck gegeben hatte, zu dem David-Thema. Aber welch ein Wechsel in diesen 30 Jahren! Das Lächeln der freien blühenden Natur liegt über Verrocchios Gartenstatue, die nichts mehr von dem tragischen Ernst jener Hofstatue hat, die Donatello gemacht hatte. Ein mit dem knapp anliegenden Lederkoller und Beinschienen gerüsteter Knabe, dessen sehnige nackte Arme, Brust und Beine in ihrer gestrafften Muskulatur doppelt frisch wirken, hat eben den kecken Schnitt gewagt und das Haupt des betäubten Riesen vom Rumpf getrennt. Herausfordernd stemmt er die Linke in die Hüfte und hält das kurze Schwert in der Rechten, bereit, neue anstürmende Feinde zu empfangen. Junge üppige Locken blühen um das heitere junge Gesicht, in dem das Lächeln des Sieges spielt. Um so ernster, stumm klagend sieht uns des toten Riesen Haupt an. Will der linke Fuß des Siegers es uns übermütig zuschleudern? David blickt uns mit jugendlicher Festigkeit an, er senkt hier nicht wie bei Donatello das mit dem Mord so früh belastete junge Haupt. Auf Cassonebildern aus der gleichen Zeit sieht man Davids Triumph; da steht der junge Held auf dem goldenen Wagen lächelnd in Jugend und Schöne, das auf das Schwert aufgespießte Haupt prangt vor ihm, der lange Leichnam liegt auf dem Wagen längelang hingestreckt. Aus solch einer „Trionfo"-Erinnerung hat Verrocchio seine Figur gebildet. Die Klarheit des Gusses, die Sauberkeit der Ziselierung, die Freude an den dekorativen Borten verraten den Schüler des Goldschmieds; auch das Panzerhemd ist sorgsam in Falten gelegt, gemustert und gefranzt. Der Knabe ist etwa 13 Jahre alt — darf man daran erinnern, daß damals ein blühend

schöner, junger Dreizehnjähriger in Verrocchios Atelier trat, der die ganze Frische des Landlebens in seinem jungen Blute trug — Leonardo? Das Lächeln ist bekanntlich alter Besitz der Kunst; die Ägineten lächeln, der Gabriel des Bamberger Domes, die Kaiserin in Meißen lächelt. Das Mittelalter hat das Lächeln ganz bewußt als Ausdruck der Verklärung verwertet; nur Selige und Engel lächeln. Dies divine Lächeln vermenschlicht sich hier; der junge Sieger lächelt zu den Blumen des Gartens, dessen Flur das Wasser dieses Brunnens benetzt. Das Blut des Riesen reinigt sich zum klaren Naß des Wassers, in ähnlichem Sinn, wie Christi Blut, gesegnet von den Blutsprüchen der sechs Propheten am Mosesbrunnen in Dijon, als klares Pilgerwasser abströmt.

Die zweite Arbeit für die Medici ist das Grab für Piero und Giovanni de' Medici, das in der Hauskapelle der Familie, in der alten Sakristei von S. Lorenzo aufgestellt wurde (Abb. 170). Hier war schon der Ahn des Hauses Giovanni d'Averardo bestattet, und der alte Coismo lag unfern im Hauptschiff der Kirche. Um Platz für das neue Grab des 1469 verstorbenen Piero und dessen Bruder Giovanni zu schaffen, nahm Verrocchio links neben dem Eingang einige Sakristeischränke fort und durchbrach die Wand zur anstoßenden Kapelle. In der offenen Nische, die von einem reichen Sandsteinprofil gerahmt wird, steht auf einem Marmorsockel, den bronzene Schildkröten tragen, der mit Bronzestricken, Akanthusbronzeblättern reich geschmückte Porphyrsarkophag (Abb. 171); an der Front trägt er eine Serpentinplatte mit der Inschrift. Schwere, ernst sich senkende Füllhörner entladen auf dem Deckel ihren Reichtum; in ihrer Mitte blitzt der scharf geschliffene Demant auf, das Symbol dieses Medici, und grüßt zu einem andern Demant am Scheitel des Bogens herauf, wie der Enkel zum Ahn. Herrliches Bronzegestrick füllt den Oberteil der Wandöffnung und kettet den freistehenden Sarkophag an die Mauern.

Abb. 171. Verrocchio: Detail vom Grab Piero Medicis. Florenz, S. Lorenzo.

Auffallen muß, daß alles Figürliche fehlt. Platten, Bronzestricke, Bronzeranken und -voluten bilden den Dekor; und ganz unten kauern die vier Schildkröten, das alte Unsterblichkeitssymbol. Ebenso fehlt jedes christliche und kirchliche Emblem; nur die Devise des Edelmannes redet. Unerschrocken mischt Verrocchio roten, grünen und weißen Marmor, bläuliche pietra serena und die dunkelnde, glatte oder rissige Bronze. In den schweren Wucherungen der Bronze an den Sarkophagecken quillt die Fruchtbarkeit Toskanas und die Fülle des damaligen Lebensgefühls über. Scharf geschnitten und klar gerändert sind die Blätter, rassig sich reckend und steil aufsteigend, glänzend und drohend zugleich — so spricht alles eine männliche, trotzige, volltönende Sprache. Man vergleiche Kränze und Girlanden derselben Zeit an Venezianer Gräbern, wie da alles gelassen hängt, wie matt da die Blätter sich senken. Auch die Girlande der Sandsteinrahmung strotzt in ähnlicher Fülle. Man wird an Vittorio Ghibertis Kranz um Andrea

Pisanos Bronzetür am Florentiner Baptisterium erinnert. Die Idee des Bronzestrickwerks verdankt Verrocchio Luca della Robbia, der in der Impruneta (s. oben S. 84) das Motiv schon ähnlich, wenn auch in bescheidenerem Umfang verwandt hatte.

Florenz besaß damals in seinen Kanzlergräbern Bruni und Marzuppini — um von anderen zu schweigen — hochgerühmte Monumente. Verrocchio — und seine Auftraggeber Lorenzo und Giuliano Medici — wünschten für den verstorbenen Gönner und Vater wohl Gleichwertiges, aber ganz Andersartiges zu errichten. So erklärt es sich, daß alles Figürliche fehlt und aller Ausdruck durch die flache farbige Steinplatte und die scharfe Bronze bestritten wird.

Abb. 172. Verrocchio: Delphinputto. Florenz, Pal. vecchio.

Noch in die letzten Lebensjahre Piero de' Medicis fällt das Lavabò, das Verrocchio in der kleinen Sakristei desselben Raumes gearbeitet hat. Auch hier schafft er einen ganz neuen Typus, der die üblichen Sakristeibrunnen jener Zeit, wie sie die Sakristeien der Badia, der Annunziata und Sa. Croces boten, weit hinter sich läßt. Eine Vasca mit dem Marzocco bildet das untere Becken. Geschuppte und geflügelte Schlangengreifen umzischen sie. Aus dem von Delphinen durchschwommenen Wasser hebt sich die zweite Schale, aus ihr steigt dann noch ein Kandelaber hoch, von dessen oberstem Knauf geflügelte Schlangen herabgeifern. Das Wappen der Palle, der Edelfalke und das Spruchband weisen auf Piero.

Ob der David für die Villa Careggi entstand, ist zweifelhaft; dagegen ist ein — leider sehr beschädigtes — Relief der Auferstehung und jener bestrickende Delphinputto sicher für Careggi entstanden, der seit 1560 im Hof des Palazzo vecchio steht, wo er Donatellos Davidstatue verdrängt hat (Abb. 172). Um den ursprünglichen Sinn dieses Bürschleins, das das Knielaufschema der Antike wieder aufnimmt, zu verstehen, müssen wir das Brunnenmännlein nicht im Innern des Hofes, sondern in jenem offenen Garten der Villa denken. Es ist Sommertag und die Hitze liegt über den Fluten des Tyrrhenischen Meeres; das ist die Stunde, wo die Delphine spielen. Ein geflügelter Windgott schwebt über dem Wasser und wartet, bis er einen der glatten Gesellen packen kann. Jetzt hat er mit beiden Händen den glitschigen Spielkameraden gefaßt, schnell drückt er ihn mit beiden Armen an sich, so fest, daß das gequälte Tier alles Wasser ausspeit, das es noch im Maul hat. Belustigt über den unerwarteten feinen Strahl blickt der Knabe zu uns herüber; hell hebt sich sein rechtes Beinchen im Sonnenlicht. Alles ist Bewegung, Jugend, Freude und Sprung. So zierlich wie diese Bewegungen ist der Wasserstrahl. Florenz liebt nicht die lappigen Wasserblätter Roms, die schweren Massen aufklatschender Strahlen, sondern entweder wie bei der Judith den in der Tiefe verschlagenden dumpfen Fall, oder wie hier den hellen feinen steigenden Strahl, bei dem die Tonart E-Dur zu erklingen scheint. Eins ist nötig, damit dies feine Spiel heiter werde — absolute Stille ringsum. Die hatte das Knäbchen einst in der sonnigen Gartenruhe bei Careggi, die hat es auch heute noch im ernsteren Dunkel des Säulenhofes, in den der Lärm der piazza nur schwach hereindringt. Das Postament mit den drei Marzocco-Speiern und die Schale darunter ist von einem Bildhauer Tacca im Cinquecento hinzugefügt worden, als das Sonnenkind seine Gartenheimat mit dem Rusticahof am Arno vertauschen mußte.

Ähnliche Putti, die mit Verrocchio in Verbindung gebracht werden, befinden sich in der Sammlung Dreyfuss in Paris und im Pester Museum der schönen Künste; aber beide bilden nur ein schwaches Echo des Flügelboten von der Villa Careggi.

Abb. 173. Verrocchio: Tonbüste Lorenzos de' Medici. Boston, Sammlung Shaw.

Abb. 174. Verrocchio: Scipio. Marmorrelief. Louvre.

Verschiedene Tonbüsten der Medici, Lorenzos (Abb. 173) und Giulianos Porträts sind aus Florenz in die ebengenannte Sammlung Dreyfuss und nach Amerika (Boston, Mrs. Shaw) gekommen, die zweifellos die besten unter allen erhaltenen Medici-Büsten darstellen; sie tragen den gleichen Greifenschmuck und den großen Mascherone, den wir schon am Lavabò antrafen. Marmorbüsten dieser Gönner Andreas sind nicht erhalten. Dagegen ist eine marmorene Frauenbüste im Bargello (Abb. 175) ein Meisterwerk der Arbeit und der Auffassung; sie läßt die viel einfacheren Büsten Desiderios weit hinter sich. Es handelt sich hier nicht um ein junges Mädchen wie Marietta Strozzi, sondern um eine reifere Frau, die ihre Glieder bewußt trägt, deren Formen beseelt und verfeinert erscheinen. Während sonst die Quattrocentobüsten am hohen Gürtel abschneiden, werden hier — eine seltene Ausnahme — auch die Hände gezeigt, zugleich mit den edel geschwungenen Unterarmen. Zwischen ihren Brüsten hält diese mit feinen dünnen Stoffen bekleidete Frau einen Strauß der Primula veris, den sie zart an sich drückt. Auch die Haartracht ist nicht mehr die gleiche wie bei der Tochter der Strozzi; in weicher Kräuselung rieseln die offenen Löckchen neben den Schläfen herab. Der hier sich offenbarende Kultus der Hände kann nicht bloß mit dem Hinweis erklärt werden, daß zu dieser Zeit, d. h. der Leonardos, der Ausdruck dieser Formen neubegriffen wurde; hier scheint auf Bestimmtes hingewiesen zu werden. Schon vor Jahren habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß wir in dieser Büste jene Lucrezia Donati porträtiert finden dürften, von der man rühmte, daß sie die schönsten Hände in Florenz gehabt habe. Wir wissen durch Vasari, daß Verrocchio das Porträt dieser vornehmen Dame, der Lorenzo Medici auch nach seiner Heirat mit Clarice Orsini noch naheblieb, gemalt hat. Wie das Bild ausgesehen

Abb. 175. Verrocchio: Lucrezia Donati (?). Florenz, Bargello.

Abb. 175 a. Verrocchio: La Maddalena. Ton. New York, Metropolitan Museum.

haben mag, kann man etwa an dem Porträt der sogen. Ginevra de' Benci beim Fürsten Liechtenstein in Wien ermessen, einer wundervollen Jugendarbeit Leonardos; auch hier waren, wie eine Kopie im Florentiner Privatbesitz beweist, die Hände mitgemalt. An Leonardo als Schöpfer der Bargellobüste zu denken, wie Bode und Mackowsky wollen, scheint mir deshalb unmöglich, weil die Arbeit den gewiegten Steinkenner und Praktikus verrät.

Ebenso ist das elegante Scipio-Relief im Louvre (Abb. 174) Verrocchios und nicht Leonardos Arbeit. Er hat nach Vasari auch noch andere Feldherrnreliefs gemacht: „uno d'Alessandro Magno, in profilo; l'altro d'un Dario, a suo capriccio; pur di mezzo rilievo, e ciascun da per se, variando l'un dell' altro ne' cimieri, nell' armadure ed in ogni cosa le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo vecchio de' Medici al rè Mattia Corvino in Ungheria." Alexanders Sieg über Darius bei Issus, seine Großmut gegen Sisygambis und seine Vermählung mit Roxane sind beliebte Cassone-Themata der Zeit.

Abb. 176. Verrocchio: Christus und Thomas. Florenz, Or San Michele.

Verrocchio hat wie bei seinem David als Plastiker die epische Szene reduziert; leider sind diese Reliefs nicht erhalten.

Alle die bisher besprochenen Arbeiten für die Medici werden die zehn Jahre 1465—75 reichlich ausgefüllt haben; in der gleichen Zeit arbeitet aber Verrocchio auch schon (seit 1467) an einer monumentalen Gruppe, die erst 1480 zum Abschluß, 1483 zur Aufstellung gelangen sollte. Der Tabernakel, in dem Donatellos hlg. Ludwig, der Patron der parte Guelfa, stand, war infolge politischer Kämpfe leer geworden; die Statue des französischen Heiligen war nach Sa. Croce gebracht worden. Nun wünschte die Mercanzia einen Ersatz; sie bestellte die Gruppe Christus und Thomas (Abb. 176). Verrocchio scheint aus einer Konkurrenz, an der sich auch Luca della Robbia beteiligt hat, als Sieger hervorgegangen zu sein.

Das Thomas-Wunder war in der Trecentomalerei öfter dargestellt worden und eine Kleinbronze des Kaiser-Friedrich-Museums sagt uns, daß es auch frühe Darstellungen in der Kleinplastik gab. Immerhin war es ungewöhnlich, neben den anderen Patronen der Zünfte nicht Thomas als den Patron der Architekten, den Träger des Winkelmaßes darzustellen, der einst der Baumeister des Königs Gondofones in Indien gewesen war und hier sein Honorar den Armen geschenkt hatte. Vielmehr stellte Verrocchio den jugendlichen Apostel neben seinen Meister und zwar in der Szene, in der Thomas die Finger in die Wunde Christi legt. Das ist nun nicht so aufzufassen, als sei die „Incredulità“ des Apostels hier verewigt; vielmehr soll die Stunde gefeiert werden, in der Thomas als der einzige aller Menschen das Vorrecht genossen hat, seine Finger in des Herrn geweihten Leib zu senken. Thomas kommt also hier nicht als der Wankelmütige, der zu tadelnde Jüngling in Betracht, sondern als der Bevorzugte, Gesegnete! Alle Deutungen, die von Bekehrung und Reue sprechen, sind verfehlt. Würde man Petrus, wenn man ihn feiern will, unter dem Tor mit dem krähenden Hahn als den Verleugner vorführen? Donatellos Nische war zu schmal für zwei Figuren; so stellt Verrocchio den Meister in den Schatten und Schutz der Tiefe, der Jüngling tritt in edler Bescheidenheit von links zur feierlichen „Handreichung“. Auch hier sind die Hände, wie oben bei der Frauenbüste, die eigentlichen Träger des Ausdrucks. Christus zieht mit der Linken das Kleid weg, um die Wunde freizulegen; seine Rechte ist erhoben, als wolle sie sich gleich segnend auf das Haupt des jungen Apostels legen; Thomas rafft mit der Linken den Mantel und hebt in zitternder Erwartung die Rechte zur Wunde. Meister und Schüler beben in der Feierlichkeit des Augenblicks. Um die Figuren rauscht eine Kleiderfülle, wie wir sie wohl bei Altniederländern, nicht aber in Florenz gewohnt sind. Hier sind die Melodien unendlich: fein geschwungene Kurven und Parallelen bei dem schreitenden Jüngling, tiefe Nester, Säcke und Taschen in Jesu Auferstehungstoga. Burckhardt tadelte diese Masse als barocke Verirrung; unser Auge folgt entzückt der Fülle der Bildungen, Kontraste und Erregungen. Auch hier erweist sich Verrocchio als Antipode Donatellos, der im Zuccone den Mantel ganz anders schwingen ließ. Eher ist eine Annäherung an Ghiberti zu spüren. Den Kontrast der Figuren haben die Jahrhunderte noch unterstrichen; sie haben die stets beregnete Figur des Thomas mit hellgrüner Patina überzogen, dagegen ist die Statue Christi, regengeschützt, dunkelbraun patiniert wie die anderen Nischenfiguren.

Florenz hat mit dieser Großgruppe an zentralster Stelle ein Kunstwerk erhalten, das populär wurde wie die Türen Ghibertis und Michelangelos David. In ihm durfte die Stadt, in der so gerne gelehrt wird, eine Weihe höchster Unterweisung verehren. Der Schüler, der sich staunend dem Lehrer naht, wird zu höchster Vertraulichkeit berechtigt und von solcher Stunde unvergeßlich gesegnet.

1477 starb in Rom Francesca di Luca Pitti, die Gattin Giovanni Tornabuonis, nach elfjähriger Ehe im Wochenbette. Verrocchio erhielt den Auftrag, ihr im Chor von

Abb. 177. Verrocchio: Zwei Reliefs vom Grabmal der Lucrezia Tornabuoni. Florenz, Bargello.

Sa. Maria novella in Florenz das Grabmal (Abb. 177) zu errichten, von dem sich noch zwei Frontreliefs (Florenz, Bargello) und vier Tugendfiguren (Paris, Musée André) erhalten haben. In diesen Reliefs spricht Verrocchio eine seltsame naturalistische Sprache. Auch hier fehlen wie bei dem Medicigrabe alle christlichen Gedanken; vielmehr wird mit bewußter Einseitigkeit lediglich die Todesursache selbst dargestellt.

Wir sehen (rechts) die Wöchnerin in qualvoller Hilflosigkeit auf dem Bett; ihre acht Frauen können ihr keine Erleichterung bringen. Wohl ist das Kleine geboren und wird von der Hebamme rechts unten bebetreut, wohl klagen und schreien die Mädchen verzweifelt mit der Stöhnenden, aber es geht zu Ende. Seltsam, daß der Arzt fehlt, den man aber wohl damals zu Entbindungen nicht zu rufen pflegte. Auf dem anderen Relief wird dem jungen Vater das Kind von der Amme gebracht, daß er es nehme und anerkenne — bestürzt hört der junge Gatte, daß die Mutter nicht mehr lebt. Auch hier im ganzen neun Personen. Solche wilden Schreie der Frauen hört man ähnlich bei Niccolos da Bari Totenklage um den Herrn in der Pietàgruppe in Sa. Maria della Vita in Bologna. Verrocchio kann diese Gruppe in Bologna wohl gekannt haben. Es entspricht aber überhaupt dieser Zeit, daß liebliche Szenen wie Verkündigung und Anbetung des Kindes ins Poetische gesteigert, ernste Szenen wie die der Passion ins Gräßliche und Wilde gedrängt werden. Immerhin kommt die Porträtierung einer bürgerlichen Wohnstube, in der nicht der kleine Schrei des neonato beglückend hallt, sondern Sterbegewimmer mit Stöhnen und Heulen sich mischt, bisher nie vor; man braucht nur Geburtsbilder des Fra Filippo Lippi wie das des kleinen Ambrosius in Berlin (N 95 b) neben unsere Reliefs zu stellen, um den ganzen Abstand der Empfindung und Grundauffassung zu ermessen. Technisch ist der alte Reliefstil, sei es der Kastenstil, sei es der des rilievo schiacciato aufgegeben; man wird an altrömische Reliefs erinnert, wenn man hier die Figuren im höchsten Relief ohne Übergang in den Hintergrund vor der flachen Grundplatte stehen sieht. Vielleicht darf man auch einen Einfluß der realistischen niederländischen Kunst annehmen. Sicher ist die psychologische Akzentuierung der Trostlosigkeit bitteren jugendlichen Sterbens in einem Augenblick, da die Freude anheben sollte, als Eingeständnis dafür zu nehmen, daß die alten kirchlichen Symbole nichts mehr sagen, nicht mehr trösten können. Im Chor von Sa. Maria novella, wo das Grabmal stand, waren damals noch Orcagnas Fresken aus dem Leben des Täufers und Marias zu sehen — da sah man heitere Wochenstuben, hörte jungen Kinderruf und das Locken beglückter Mütter. Welch ein Kontrast nun das bittere Bekenntnis zur Wirklichkeit in den Steinreliefs, deren grelle Sprache man an den Gräbern bis dahin ganz und gar nicht gewohnt war! Die vier Eckfiguren der Gerechtigkeit, Liebe, Hoffnung und des Glaubens, die das Musée André besitzt, konnten — falls sie wirklich zu diesem Grabmal gehörten — den Realismus des Ganzen nicht mildern.

Die Überraschung steigert sich, wenn man hört, daß Verrocchio zu gleicher Zeit ein zweites Grabmal macht, das nicht nur einen ganz anderen Aufbau hat, sondern sich im Psychologischen durchaus wieder an die alten Formeln der Kirche anschließt. In Viterbo war 1473 der Kardinal von Teano, Niccolò Forteguerri, gestorben, einer der bedeutenden Humanisten am Hof Pius' II. und Pauls II., der sogar einige Zeit zu den Papabili rechnete, dann aber im Conclave von 1471 doch Sixtus IV. unterlegen war. Der Kardinal hatte

Abb. 178. Verrocchio: Tonskizze zum Grabmal Forteguerri in Pistoia. London.

seiner Vaterstadt Pistoia ein Liceo für arme Studenten gestiftet, und so beschlossen seine Mitbürger, dem am 21. September 1471, kaum vierundfünfzigjährig Verstorbenen einen Kenotaph zu errichten für 300 Goldgulden. Man scheint eine Konkurrenz ausgeschrieben zu haben; denn es ist von einem Modell Piero Pollaiuolos die Rede und auch die Tonskizze Verrocchios hat sich erhalten (Abb. 178) (London, Victoria-Albert-Museum). Lorenzo Medici, zum Schiedsrichter berufen, hat sich für Andreas Arbeit entschieden. Die Londoner Skizze, die Venturi wieder einmal bezweifelt — er nennt die Gebärde des Kardinals „seicentistisch"! — zeigt deutlicher als das barock entstellte ausgeführte Werk, was Verrocchio beabsichtigt hat.

Auf dem kleinen, nur angedeuteten Sarkophag — der ja nicht wirklich die Gebeine enthielt — kniet der Kardinal in seliger Entrücktheit: „Siehe, ich sehe den Himmel offen." Von vier mächtigen Engeln durch die Wolken geleitet, senkt sich der Meister zu dem treuen Schüler. Glaube, Liebe und Hoffnung schweben um den Kardinal und wollen ihn in die Höhe führen. Hier haben wir die ideale Komposition höchster Weiträumigkeit, im Stil der sistinischen Madonna Raffaels. Donatello hatte auf dem Brancaccigrab in Neapel den Hochflug dargestellt, der Maria in die Wolken entrückt. Hier kniet der Sehnsüchtige noch in Erdenschwere auf dem Grabstein; aber das Außerordentliche der Entrückung bereitet sich vor. Die Verbindung der oberen und der Wirklichkeitswelt war der symbolischen Sprache des Trecento leicht geglückt; der Realismus des Quattrocento fand dafür nur die Formel der Andeutung, wenn er, wie bei Bern. Rossellinos Grab des Kanzlers Bruni, über dem Toten die Madonna in der Lünette erscheinen ließ. Verrocchio erst findet die Anordnung einer überwirklichen Szene in demselben illusionistischen Sinne, in dem einst Nanni di Banco das Relief der Gürtelspende an der Porta della mandorla des Florentiner Domes komponiert hatte. Es ist eine Steigerung auch über Antonio Rossellinos Kardinalsgrab hinaus. Derselbe Künstler formt also in denselben Jahren einmal das höchst realistische Tornabuonigrab mit all seiner Trostlosigkeit und Verzweiflung, und zugleich eine Grabtafel visionärer Schau und höchster Transzendenz. Herrliche Tonskizzen zu den Mandorlaengeln sind im Louvre (Sammlung Thiers) erhalten (Abb. 179). Vielleicht ist auch die schöne Tonskizze der Grablegung in Berlin für das Denkmal (Sarkophagfront?) bestimmt gewesen. Jedenfalls ist diese Skizze ein Meisterwerk Andreas (Abb. 180). In dem Nikodemus, der des Herrn Leib in Empfang nehmen will, dürfte ein Porträt des Kardinals zu sehen sein, falls dies Relief zu dem Grabmal gehört hat.

Eine letzte Arbeit in der Florentiner Heimat fällt in das Jahr 1479. Das goldene Dorsale, das die Mercanzia in Florenz für den Altar des Baptisteriums im Trecento gestiftet hatte, war noch immer nicht fertig geworden. 1452 machte Michelozzo die silberne Statuette des Täufers für die Mittelnische. Es blieben aber noch vier Reliefs aus dem Leben des Täufers zu arbeiten; eines davon hat Pollaiuolo, das andere, die Enthauptung des Täufers, Verrocchio gemacht. Hier meldet sich in Andrea der alte Goldschmied wieder. Die Arbeit ist Feinhandwerk höchster Ordnung, zugleich perspektivisch von wissenschaftlicher Klarheit. Der Augenpunkt wird ziemlich hoch und nach links gelegt; so entsteht ein tiefer plattenbelegter Hof vor einer Palasthalle, die rechts in einem Vorbau vorspringt. Den Hauptkontrast bildet die stille und eng zusammengeschobene Figur des knienden Täufers mit der pompös das Schwert schwingenden nackten Figur des Henkers. Drei reich gepanzerte Soldaten stehen hinter dem Täufer, der Hauptmann der Leibwache und sein Adjutant rechts vom Henker. Alle Panzer sind übersät mit dem Schuppenmuster, mit Masken und

Abb. 179. Verrocchio: Engel. Tonskizze für das Grabmal Forteguerri in Pistoia. Louvre.

Punzwerk; ein ganzes Feuerwerk der reichsten Ornamentik wird abgebrannt und wieder einmal fühlen wir die Fülle und den Besitz jener goldenen Tage, die selbst das Gewaffen so hoch gesteigert hat. Leider steht der Altar heute im Museum der Domopera, so daß er des festlichen Kerzenglanzes entbehren muß, der einst bei den Festen auf seinem Silber sich spiegelte. Nur am 24. Juni wird alljährlich der Altar ins Baptisterium gebracht, wo sein Glanz sich im Hochamt immer wieder erneuert.

Führte dies 1480 vollendete Silberrelief Andrea noch einmal zu der Zierarbeit der Jugend zurück, so rief der große Auftrag Venedigs, das Reitermonument für Bartolommeo Colleoni zu gießen, ihn auf die stolzeste Höhe der monumentalen Plastik (Abb. 181—183). Der 1479 verstorbene große General, der Sieger vieler Salzkriege, die die Republik Venedig mit den Nachbarn geführt, hatte der Lagunenstadt einen großen Teil seines Vermögens vermacht mit der Bedingung, daß ihm ein Reitermonument auf der Piazza S. Marco errichtet würde. Zum Glück ging der Rat von Venedig über die Platzfrage hinweg und rief zum Wettbewerb Bellano, Alessandro Leopardi und Verrocchio auf. Verrocchio kam 1481 nach Venedig, mit einem Pferd aus weißem Wachs. Lokale Intrigen suchten dem landesfremden Florentiner den Auftrag zu entreißen; in seiner Wut zerstörte Verrocchio das Modell. Aber dann fiel ihm 1485 doch der Auftrag zu und bis zu seinem Tode 1488 hat er an diesem großen Werk gearbeitet. Das Tonmodell wurde fertig, nicht aber der Guß, den Leopardi dann ausführte.

Neben der alten Grabeskirche der Venezianer, S. Giovanni e Paolo, steht auf sehr hohem Sockel die Reiterfigur. Der mächtig und ruhig ausschreitende Paßgänger wendet seinen Hals nach links, der Condottiere hat sich in die Steigbügel gestellt und blickt ebenfalls nach links, als komme dort auf dem vor ihm liegenden Kanal die Barke

Abb. 180. Verrocchio: Beweinung Christi. Tonskizze. Berlin.

des Senats zu alter Huldigung. Das Geschirr des Pferdes, der Sattel und der Panzer des Helden sind wieder aufs reichste geschmückt. Die linke Vorderhand des Pferdes ist erhoben und gebogen, ohne jene Stütze, die Donatello einst nicht entbehren zu können glaubte. Zu diesem Großen tritt Verrocchio auch hier wieder in ideale Konkurrenz; denn der Gattamelata im nahen Padua fordert natürlich den Vergleich heraus. So viel Bestechendes nun auch der Colleoni hat, an plastischer Wucht und Geschlossenheit ist er Donatellos Reiter nicht gewachsen. Eins freilich gelang Verrocchio besser: die Beherrschung des Rosses durch den Reiter. Das Momentane der Bewegung ist aber der Monumentalität nicht günstig. Manche Verzierlichung mag auch Leopardis Zutat sein. Die Kleinheit des Platzes — immerhin des größten, den Venedig außer seiner Piazza S. Marco zur Verfügung hat — ist günstig für die bedeutende Wirkung der Statue. Von aller Porträtpflicht hat Verrocchio hier abgesehen; er hat den Typus des Condottiere geschaffen und auch im Pferd einen Kanon aufgestellt, den selbst Dürer als Meisterform anerkannt hat. Zu gleicher Zeit, als Andrea in Florenz an seinem Wachsmodell arbeitete, hat sein großer Schüler Leonardo in Mailand mit dem Reiterdenkmal Francesco Sforzas begonnen, das neben dem Gattamelata und Colleoni die dritte und bedeutendste große Leistung des Quattrocento auf diesem Gebiete hätte abgeben können, wenn es zur Ausführung gekommen wäre.

Abb. 181. Verrocchio: Colleoni. Venedig.

Das Lieblingsthema aller quattrocentistischen Plastiker, das Madonnenrelief, ist von Verrocchio selten behandelt worden; lieber hat er die himmlische Mutter gemalt. Nur ein Terrakottarelief wird ihm mit Sicherheit zugeschrieben, früher in Sa. Maria nuova, heute im Bargello (Abb. 184). Die Komposition rückt von Desiderio und Antonio Rossellini im ähnlichen Sinne ab, wie die Frauenbüste der Lucrezia Donati von der Marietta Strozzi. Das Relief ist vielleicht das Modell für ein Marmorrelief, das Verrocchio nach Vasari für die Medici gemacht hat. Dann dürfte man vermuten, daß in dieser Edelfrau Clarice Orsini, Lorenzos Gattin, porträtiert ist. Jedenfalls ist diese Madonna nicht mehr die kindjunge Mutter der früheren Zeit, sondern reifer in sommerlicher Schönheit und Gelassenheit. Das pausbäckige Kind scheint ein jüngerer Bruder des Delphinmännleins zu sein. Verrocchio stellt den Knaben rechts neben die sitzende Mutter auf das Kissen der Brüstung, wo das Kleine etwas unsicher, aber doch ganz frei steht. Die Falten des Mantels Marias unter ihrem rechten Arm zeigen wieder jene Kunst, die wir schon bei der Thomasgruppe gerühmt haben. Von der innigen Verbindung von Mutter und Kind, wie sie in der Donatello-Schule üblich war, ist Verrocchio hier bewußt abgegangen; das Stück ist repräsentativ, eine Schaustellung des göttlichen Kindes. Die Komposition kommt ähnlich, aber stets mit dem Kind auf der linken Seite, in Stucchi, Glasuren und auch in Marmor wieder vor, wobei der Kleine aber im Sinne Desiderios verhübscht und elegantisiert wird. was Relief in Boston (bei Mrs. Shaw) hat m. E. mit Verrocchio nichts zu tun. Von Verrocchios gemalten Madonnenbildern ist bei weitem die wichtigste Tafel die Madonna in Berlin Nr. 104a, sicher viel früher als das Florentiner Relief, im Charakter Fra Filippis Madonnen nahestehend. Verwandte Bilder sind in London, Frankfurt am Main und Berlin Nr. 108. Über diese Bilder sowie über Verrocchios Taufe Christi in Florenz wird an anderer Stelle Auskunft zu geben sein.

Abb. 182. Verrocchio: Colleoni, Detail vom Reiterstandbild in Venedig.

Abb. 183. Verrocchio: Detail vom Reiterstandbild des Colleoni. Venedig.

Schon mit 52 Jahren ist Verrocchio gestorben; der Verlust ist um so größer, wenn man bedenkt, daß Donatello und Luca della Robbia 80 Jahre alt geworden sind, Michelangelo sogar 90. Vier Jahre später starb auch sein großer Gönner Lorenzo magnifico und damit endet die Epoche der goldenen Tage, der auch Verrocchio so viel Glanz und Dauer verliehen hat. Aber Verrocchios Erbe lebte in manchem Schüler fort. Persönlich am nächsten stand ihm Lorenzo di Credi, dem er auch die Vollendung des Colleoni-Denkmals übertragen hatte; wichtiger wurde das, was Perugino bei Verrocchio gelernt hat. Francesco di Simone ist ein sorgsamer marmorario, der namentlich im Grabmal Tartagni in S. Domenico in Bologna dem Meister Ehre gemacht hat, wenn er auch darin mehr Desiderios als Andreas Vorbild folgt. Ein großes Madonnenrelief von ihm befindet sich in Solarolo. Auch für Botticellis und Ghirlandaios Jugend war Verrocchios Atelier wichtig; aus Siena kam vermutlich Francesco di Giorgio herübergewandert. Alle überholte um viele Grade natürlich Leonardo, der fast gleichzeitig mit Andrea Florenz verließ, um dann in Mailand ein freieres Feld zu gewinnen, auch er wie sein Meister Maler und Plastiker.

C) Antonio Pollaiuolo (1429—98) ist sieben Jahre älter als Verrocchio und hat ihn um zehn Jahre überlebt. Wie jener seine letzte und bedeutendste Arbeit außerhalb Florenz schuf, so hat auch Pollaiuolo nicht daheim, sondern in Rom die volle Höhe erreicht; ja man kann sagen, daß erst die Aufträge der Curie ihn zu dem Großplastiker gemacht haben, wie er auf Grund seiner beiden Papstgräber heute vor uns steht. Er wäre der Berufene gewesen, für Giuliano und Lorenzo Medici das monumentale Grabmal zu schaffen; aber die Vertreibung der Medici ließ es nicht zu diesem Auftrag kommen. Wie Andrea, so beginnt auch Antonio

Abb. 184. Verrocchio: Madonnenrelief. Florenz, Bargello.

als Goldschmied, und nach Vasari soll er auch an Ghibertis zweiter Domtüre mitgearbeitet haben, die aber schon in Arbeit war, als Antonio erst geboren wurde. Die Feinarbeit in Gold und Perlen hielt ihn lange fest, im Dienste der Domherren und des Baptisteriums hat er kostbare Kreuze und Geräte gemacht, ein Relief am Silberaltar des Baptisteriums (die Geburt des Täufers) ist von seiner Hand, wir hören von Reliquiaren, Gürteln und Rüstungen zur Giostra von 1469. Der große Silberhelm, den Florenz 1472 dem siegreichen Heerführer Federigo, Duca d'Urbino schenkte, war ein Meisterwerk seiner Hand. Auch für Stickereien, die den Altar des Baptisteriums zieren sollten, hat er die Zeichnungen gemacht; die Domopera verwahrt noch die ausgeführten Paramente. Weiter wird von Pollaiuolo gerühmt, daß er in der Zeichnung und dem festen Kontur, namentlich auch im Nackten, der Erste seiner Zeit gewesen sei. So wundert es uns nicht, wenn er auch zu den ersten Meistern gehört, die den Grabstichel benützten, um Meisterblätter für die anderen Künstler, Meisterzeichnungen, zu stechen. Um 1460 wandte er sich, in Ateliergemeinschaft mit seinem elf Jahre jüngeren Bruder Piero, der Malerei zu; Altarbilder wie das für die portugiesische Kapelle in S. Miniato und der Sebastian für die Cappella der Capponi in den Servi erwarben ihm höchsten Ruhm, ebenso seine Tugendgestalten in der Mercanzia. Am meisten aber wurden die Herkulesbilder auf Leinwand bewundert, die über der Spalliera im gabinetto Piero de' Medicis standen: Herkules tötet den Löwen, die Hydra und Antaeus. Leider haben wir nur ein schwaches Echo dieser großen Tafeln in einem kleinen Diptychon der Uffizien; Venturi sagt aber mit Recht, daß seit Masaccios Brancaccifresken bis zu Michelangelos Karton der badenden Soldaten keine Arbeit so sehr die Künstler gefesselt und zum Kopieren gelockt habe als diese drei großen Tafeln. Vielleicht sind die Fresken im Palazzo Venezia in Rom, die um 1471 oder 1489 entstanden sind, auch Arbeiten eines Nachfolgers Pollaiuolos; jedenfalls enthalten sie dieselben Themata wie die Medici-Bilder. Man wundert sich, daß der so Gefeierte nicht mit Botticelli, Ghirlandaio u. a. nach Rom 1481 zur Ausmalung der Sistinischen Kapelle gerufen wurde. Aber Antonios saubere Feinarbeit paßte weniger für das Fresko als für die Holztafel. Auch war der Naturalismus, die Farbigkeit und die fast wissenschaftliche Energie seiner Formensprache sicher nicht nach dem Herzen des Papstes Sixtus IV., der bekanntlich nach der Vollendung des sistinischen Freskenzyklus dem durch reichliche Goldhöhung blendenden Cosimo Roselli den Preis zusprach. Der Ruf nach Rom erfolgte aber dann doch noch und zwar zu einer größeren und selbständigeren Aufgabe. Spätestens 1490 kam Antonio an den Tiber und hier hat er für den lebenden und den verstorbenen Papst zwei Bronzedenkmäler geschaffen, die als die einzigen Quattrocentogräber aus der alten Peterskirche in den Neubau mit herübergenommen sind. Es sind die Gräber Sixtus IV. und Innocenz VIII., das

Abb. 184a. Verrocchio: Madonnenrelief. New York.

erstere wurde in dreijähriger Arbeit 1493 fertig, das andere kurz vor Antonios Tod 1498.

In diesen beiden Denkmälern findet nun das stolze Thema des Papstgrabes, das vom Quattrocento bisher nicht bewältigt worden war, zum ersten Male eine monumentale Ausgestaltung. Simone Ghisis Grabstätte Papst Martins V. im Lateran erhebt sich nicht über einen in jener Zeit vielverbreiteten Typus; die Gräber Eugen IV., Nikolaus V., Pius II. und Paul II. sind nur in Resten erhalten, das des letzteren Papstes hat Mino im Anschluß an Florentiner Vorbilder gearbeitet. Schon dadurch, daß Antonio statt des Steines die Bronze wählt, kommt er zu einem ganz neuen Aufbau. Sein Sixtusgrab (Abb. Taf. VII), das frei auf dem Boden liegt, ist ein niedriger, aber breitausladender, schwer wuchtender Katafalk.

Der Tote liegt im vollen Ornament auf dem Paradebett, von kirchlichen und humanistischen allegorischen Gestalten umlagert, die dankbar am Grab ihres Protektors Wache halten und dem Entschlafenen die Weisen ihrer Weisheit ins Jenseits singen, denen er im Leben so oft und gern gelauscht hat.

Die Vertreterinnen des Trivium und Quadrivium sind um eine achte Figur, die Prospettiva und um Theologia und Philosophia vermehrt. Mächtige Kränze, Bänder, geschuppte Profile und Akanthusranken teilen den Unterbau in zehn Felder; hier lagern zierliche, halbbekleidete Frauen, an der Orgel, dem Astrolabium, auf Betten und auf dem freien Boden und wirken ihr altes Spiel. Theologia (Abb. 185) blickt staunend zur Trinität, die ihr in feuriger Sonne erscheint; von der anderen Seite naht ein schwebender Engel mit dem geöffneten Buch der Offenbarung. Im reichen Contrapost ist die Prospettiva gelagert, im Arm hält sie den Eichbaum der Rovere und die Zirkelscheibe, das Buch hoch aufgestützt auf dem Knie. Die junge Frau Musika sitzt vor der Orgel und sucht die vollen Akkorde auf den Tasten; Violine, Gitarre, Tamburin liegen links am Boden, ähnlich wie bei Raffaels Cäcilienbild. Fromm kniet das Mädchen am Buch der Grammatik, das die Meisterin ihr deutet, deren schöner, junger, nackter Oberkörper edel in dunkler Bronze schimmert. Auch die sitzenden Figuren der sieben Tugenden sind lebhaft bewegt, zierliche, muntere Fräuleins, die mit Frische die alten Symbole halten und dabei heiter uns anblicken. Ein glücklicher Stolz erfüllt die Mienen und eifrig bringt jede Tugend ihre Kräfte zum Ausdruck. Bei der Hauptfigur sucht Antonio, ähnlich wie Verrocchio bei der Thomasgruppe, in der Fülle der Gewandmasse pompös zu sein. Aber der Faltenwurf ist flacher, grätiger und straffer. Die Kissen unter dem Kopf und die Decke unter der Papstfigur sind äußerst reich und voll dekoriert. Wichtiger aber als das Einzelne ist die monumentale Wucht des Ganzen, dieses schwermütig feierlich dunkelnden Katafalks, der der säkularen Idee von der Unverrückbarkeit und Unbeirrbarkeit der päpstlichen Macht einen Ausdruck verleiht, wie er keinem späteren Papstgrab in gleicher Stärke gelang.

Das andere Grab, das Innocenz VIII. Leiche birgt, ist ein Wandgrab mit der doppelten Figur des Papstes (Abb. 186 und 187); einmal liegt er schlafend auf dem reich mit Wappen, Tieren und Schlüsseln geschmückten Sarkophag, das andere Mal thront er höchst lebendig darüber auf der sella gestatoria, die Hand hebend zum Spruch an die Menge, in der Linken

Abb. 185. A. Pollaiuolo: Theologia. Detail vom Grab Sixtus IV. Rom, St. Peter.

die heilige Lanze des Longinus. Die drei Kardinaltugenden füllen die abschließende Lünette, die vier anderen Tugendgestalten thronen rechts und links von der Hauptfigur. Das Ganze kann sich an Wucht und Geschlossenheit mit dem Sixtusgrab nicht messen; aber die Arbeit ist im einzelnen noch sorgfältiger — die Spes z. B. gehört zu Pollaiuolos reifsten Leistungen — und der Gedanke der Unsterblichkeit, der in dem über seinem Grab zu neuem Wirken sich erhebenden Papst zum Ausdruck kommt, hat z. B. einen Michelangelo so beeindruckt, daß dieser in den Medicigräbern dies Motiv wieder aufnimmt, das ja dann für die ganze lange Reihe der Papstgräber im Cinquecento, Seicento und Settecento kanonisch wird. In dieser Papstfigur hat Antonio seine letzte Kleinlichkeit überwunden: Rom hat ihm zur vollen Monumentalität verholfen. Der Sarg stand ursprünglich oberhalb der thronenden Figur auf dem breit ausladenden Gesims und das Ganze saß viel niedriger an der Wand als heute, wo natürlich auch sonst die zu großen Raumverhältnisse ungünstig wirken.

Von kleineren Arbeiten ist die Tonbüste eines jungen Kriegers im Bargello in Florenz zu erwähnen, dessen Panzer wiederum mit Herkules-Taten (er tötet die Schlangen und die Hydra) verziert ist. Vielleicht hat Antonio einen derartigen Panzer zur Giostra von 1469. geliefert. Sollte der Dargestellte jener Gentile Virgilio Orsini sein, dem Pollaiuolo in einem Brief von 1494 versprach, gegen Erwirk freien Geleits nach Toscana nicht nur seine Bronzebüste, sondern eine ganze Reiterstatue zu machen?

Wenn wir oben sagten, daß jene drei Herkulesbilder Pollaiuolos für die Medici nur in dem kleinen Diptychon der Uffizien einen Niederschlag gefunden hätten, so ist doch auch in der Plastik ein wertvolles Echo zu finden: Die Bronzestatuette des mit Antaeus ringenden Herkules im Bargello (Abb. 188) scheint die Komposition eines dieser Spallierenbilder wiederzugeben. Der Riese, dem aus dem Boden mütterliche Kraft zuströmt, wird von Herkules hochgehoben und um die Lenden gepreßt, bis er den letzten Atem ausstößt. Ein gewaltsames Motiv, das Antonio Gelegenheit zu höchster Anspannung der Körper, der Muskulatur und Enervation gab. Bode hat noch eine ganze Reihe von Statuetten Pollaiuolo zugeschrieben: so den prachtvollen Herkules mit den goldenen Äpfeln in Berlin (Abb. 189), der den rechten Fuß auf das Löwenhaupt stemmt; ein anderer, ausruhender Herkules mit dem Löwenfell auf der linken Schulter ist bei P. Morgan. Schlanker und jugendlicher sind Antonios Parisstatuetten (Sammlungen Morgan und André). Auch die nicht fertig ciselierte Statuette des Neapler Museums nehmen Venturi und Bode für Pollaiuolo in Anspruch. Hier ist ein bärtiger behuteter nackter Mann als David dargestellt, der sein rechtes Bein auf die Locken des Riesenhauptes setzt; die Linke sollte wohl das Schwert halten.

Antonio Pollaiuolo überrascht uns, ähnlich wie Verrocchio, durch seine Vielseitigkeit.

Antonio Pollaiuolo: Grabmal Papst Sixtus IV.
Rom, St. Peter

Er ist Goldschmied und Waffenschmied, Zeichner und Graphiker, Bronzekünstler im kleinsten wie im größten Maßstab, Maler und Perspektiviker! Der Marmor freilich fehlt vollständig. Erst die letzten zehn Jahre erschließen Antonio in Rom die Möglichkeiten zu ganz monumentalen Leistungen. Leider geht er in dem Augenblick von Florenz fort, als diese Stadt auch Verrocchio entbehren muß. Pollaiuolos stärkste Kraft lag in der Behandlung der nackten, stehenden männlichen Gestalt; er entdeckt hier so viel Bewegung, Selbstleben und Oberflächenspiel, daß er selbst Verrocchio darin übertrifft. Aber freilich fehlte ihm oft jene höhere Gelassenheit, die Verrocchios Figuren in die Idealität hebt. Auch Pollaiuolo hat Skizzen für ein Reiterdenkmal gemacht und zwar für das Francesco Sforzas in Mailand, also in Konkurrenz mit Leonardo. Außerdem ist von dem Reiterdenkmal jenes obengenannten Orsini die Rede. Die Lebhaftigkeit in den Bewegungen seiner allegorischen Gestalten an den Papstgräbern ist oft getadelt worden; wie mir scheint, mit Unrecht. Stille Tugendfiguren waren zwei Jahrhunderte lang immer wieder gebildet worden; Antonio wollte eine lebendige Totenwache darstellen, die bei den Klängen der Totenmesse sich regt und bedeutsam ihr ewiges Leben erweist.

Abb. 186. A. Pollaiuolo: Papst Innocenz VIII. Detail vom Grabmal in St. Peter, Rom.

D) Bertoldo di Giovanni, der dritte gefeierte Bronzekünstler in der zweiten Hälfte des Quattrocento, von dem der Humanist Bartolomeo Dei bei seinem Tode 1491 schreibt: „. . . in Toscana, ja vielleicht in ganz Italien gibt es keinen zweiten Künstler von so edler Begabung und Fertigkeit," darf dennoch mit Verrocchio und Pollaiuolo nicht auf eine Stufe gestellt werden. Denn er ist nicht ein Großplastiker wie diese gewesen; Medaillen, Bronzestatuetten, Plaketten und Bronzereliefs, das sind seine Leistungen. Er läßt bisweilen die Statuetten von seinem Gehilfen Adriano Fiorentino gießen; die Statuette des sog. Arion oder Apollo im Bargello, die nur halb vollendet ist, zeigt, daß erst bei der Bearbeitung des Rohgusses Bertoldos eigentliche Arbeit begann. Bode hat das Verdienst, die Arbeiten dieses Küuntlers wieder zusammengestellt zu haben, nachdem schon Hugo von Tschudi drei Werke seiner Hand erkannt hatte. Venturi hat in dem Bestreben, das Werk dieses Künstlers zu erweitern, ihm die widersprecchendsten Dinge zugeschrieben, gegen deren irrtümliche Registrierung nicht deutlich genug Einspruch erhoben werden kann. Bertoldo hatte die weltgeschichtliche Aufgabe, als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos zwischen den zwei größten Plastikern Italiens die Verbindung herzustellen; freilich war die Kunst, die er dem jungen Michelangelo nahebrachte, schon weit abgerückt von der donatellesken Welt seiner eigenen Jugend. Er ist 1491 hochbetagt gestorben und mag um 1420 geboren sein. Die Annahme, daß er Donatello beim Altar in Padua geholfen hat, ist sehr gewagt; denn die Urkunden über diese Paduaner Ar-

Abb. 187. A. Pollaiuolo: Innocenz VIII. Detail vom Papstgrab in St. Peter, Rom.

beiten sind sehr vollständig von Gloria publiziert worden und Bertoldos Name kommt nicht darin vor. Wohl aber ist seine Beihilfe an Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo in Florenz (1461—66) gesichert. Nach dessen Tode scheint er neben Verrocchio und Pollaiuolo ein Vertrauter und Familiaris der Medici geworden zu sein. Er wohnte in einem Zimmer ihres Palazzo, begleitete 1486 Lorenzo Medici ins Bad und als 1488 nach dem Tode der Clarice Orsini die ihr als Witwensitz bestimmte Villa bei S. Marco zu einem Skulpturenmuseum und einer Kunstschule eingerichtet wurde, übernahm Bertoldo die Leitung. Auf der Medicivilla Careggi starb er, und Bartolomeo Dei bestätigt uns ausdrücklich sein nahes Verhältnis zu Lorenzo magnifico. Man bedenke aber, daß die Medici ihn nicht riefen, als es galt, das Grab ihres Vaters Piero herzurichten; auch die Brunnen für die Villa Careggi hat nicht Bertoldo, sondern Verrocchio gemacht. Aus den sechziger Jahren dürften drei flache Reliefs Bertoldos im Bargello stammen, eine Kreuzigung (Abb. 191), eine Beweinung Christi und ein Puttenzug. Die Kreuzigung ist sehr bildhaft und flächig; unten stehen acht gedrängte Figuren, in der von Wolken durchzogenen Höhe hängt feierlich der Herr, neben ihm still der gute, bewegt der böse Schächer. Vielleicht entstammt der gleichen Zeit das Hochrelief einer Reiterschlacht im Bargello, das einem antiken Sarkophag in Pisa (östliche Hälfte N XXXII) nachgebildet ist (Abb. 192). Es war, nach Frey, an einem Kamin im Palazzo Medici angebracht. In den siebziger und achtziger Jahren entstanden dann wohl die schönen Bronzestatuetten: der Bellerophon mit Pegasus in Wien (inschriftlich gesichert, von Adriano gegossen (Abb. 193), und ein Herkules zu Pferde in Modena (Abb. 194); im Bargello der sog. Arion oder Orpheus mit der Geige (nicht vollendet), nackte Männer mit einem Schild in Wien und bei P. Morgan, in Berlin ein stehender Herkules, ein kniender Hieronymus, der „Schutzflehende" und der Nessusraub, ein Madonnenrelief im Louvre, größere Plaketten in Berlin und London, zum Teil mythologischen Inhaltes („Die Erziehung Amors" und „Wer kauft Liebesgötter"), eine schöne Gruppe bei E. Foulc in Paris: ein Reiter mit einem Löwen kämpfend (Abb. 195). Dazu kommen dann noch eine Reihe Medaillen. 1483 soll Bertoldo für die Chorschranken des Santo in Padua zwei Reliefs „Durchgang durchs Rote Meer" und „Jonas" gearbeitet haben, die aber zurückgewiesen und statt seiner von Bellano gegossen seien. Es muß viel Lokalneid mitgewirkt haben, wenn Bellano über Bertoldo den Sieg davongetragen hat. Venturis Zuschreibung der beiden Gräber des Erasmo de' Narni und seines Sohnes im Paduaner Santo, ebenso wie des Sarkophages der Sa. Giustina in London, den wir oben als Arbeit Agostino Duccios behandelten, ist schon deshalb abzuweisen, weil Bertoldo nie in Stein gearbeitet hat. Desselben Autors unglückliche Hypothese, Bertoldo sei

Abb. 188. A. Pollaiuolo: Herkules u. Antaeus. Statuette. Florenz, Bargello.

Abb. 189. A. Pollaiuolo: Herkules. Statuette. Berlin.

„um 1474“ (woher dies präzise Datum?) nach Urbino zu Federigo da Montefeltre gegangen, ist von ihm selbst widerrufen worden. Die in Frage kommende Medaille und die vier Reliefs sind nicht von Bertoldo; freilich auch nicht von Verrocchio oder gar Leonardo, sondern von dem Sienesen Francesco di Giorgio. In die Zeit der Mitarbeiterschaft Bertoldos bei Donatello setzt Venturi auch das große bronzene Kreuzigungsrelief des Bargello als Bertoldos Arbeit; aber es führt kein Weg von einem so frühen Meisterwerk zu Bertoldos oben besprochenem Kreuzigungsrelief; das erstere ist von Donatello selber.

Abb. 190. A. Pollaiuolo. David. Statuette. New York.

Von den Bronzestatuetten ist die des Bellerophon, der den Pegasus zu bändigen sucht, das bedeutendste Stück; die sehr rhythmische Silhouette dieser Gruppe geht weit über Donatellos Konzeptionen hinaus. Eine viel gerühmte Statuette war der Kentaur Nessus mit Deianeira, den Bertoldo für seinen Gönner Lorenzo Medici gemacht hat. Eine verzierlichte und etwas ängstliche Nachbildung des verlorenen Originals besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum. Bertoldo scheint ähnlich wie Pollaioulo für Lorenzo Medici Herkulestaten dargestellt zu haben. So hat sich bei Salting in London ein Gruppe Herkules mit dem Löwen erhalten; stehende Herkulesfiguren besitzt, wie schon erwähnt, das Berliner Museum und P. Morgan. Vielleicht ist auch, wie Bode annimmt, der mittelste Reiter (mit Keule und Löwenhaupt) in dem Battaglienrelief als Herkules

Abb. 191. Bertoldo: Kreuzigung. Bronzerelief. Florenz, Bargello.

anzusprechen. Das Thema nähert sich vermutlich Michelangelos bekanntem Kentaurenrelief, jener Jugendarbeit, die noch unter Bertoldos Augen oder bald nach dessen Tode entstand. Obwohl ein Marmorrelief, ist es sicher von des Lehrers Bronzerelief beeinflußt. Nun handelt es sich bei Michelangelo zweifellos um einen Kampf um ein Weib, um Deidameias Raub auf ihrer Hochzeit mit Peirithoos; Polizian hatte Michelangelo die Erzählung nach Hygin (ed. M. Schmidt, Fabel XXXIII) erklärt. Das Thema kommt öfter in der damaligen Kunst vor; Francesco di Giorgio z. B. hat die Szene in dem „Discordia" genannten Relief in London behandelt. In derselben Fabel Hygins ist aber auch von Herakles die Rede, wie er Deianeira, die Tochter des Dexamenes, gegen Eurytion den Kentauren verteidigt habe; dieser Kampf könnte in Bertoldos Relief dargestellt sein; das nackte Mädchen wäre dann Deianeira, der stehende Mann rechts ihr Vater. Bertoldo hat ja auch sonst Herkules zu Pferde dargestellt (Modena). Daß Gepanzerte ihm helfen, gehört zu den freien Variationen, die die Renaissance liebt. Da die Angreifer Keulen haben, ist eine Schlacht der Griechen und Trojaner, wie Wickhoff vorschlug, ausgeschlossen.

Bertoldos Schaumünzen bieten im Revers ein ganz anderes Relief als die Reiterschlacht; es ist ganz flach, die Figuren sind sehr klein und werden um einen Carro oder eine Architektur gruppiert. Die Mahometmedaille ist 1481 gegossen, die beiden Schaumünzen auf Lorenzo und Giuliano Medici mit dem Überfall der Pazzi im Florentiner Dom auf der Rückseite entstanden zweifellos bald nach der Congiura, 1478 (Abb. 196). Hier gelang im kleinsten Relief eine ganz monumentale Komposition. Wir sind am Chorgestühl unter der Domkuppel; die Messe wird zelebriert, die Priester singen. Da nahen die Verschwörer, der Kampf entspinnt sich und das eine Opfer, Giuliano, fällt, aus vielen Wunden blutend, zu Boden. Unsterblich und gewaltig

Abb. 192. Bertoldo: Reiterschlacht. Florenz, Bargello.

erheben sich Giulianos und Lorenzos Häupter hoch über die Schranken des Chores heraus.

Als Gehilfe und Gießer Bertoldos wird für die Spätzeit Adriano Fiorentino genannt, (eigentlich Adriano di Giovanni de' Maestri). Er muß um 1440 geboren sein, war wohl seit 1470 etwa bei Bertoldo, 1486—88 steht er als Stückgießer im Dienste Virginio Orsinis, in dessen Gefolge er dann zu Ferdinand I. von Neapel kam. 1495 ist er in Urbino an Guidubaldos Hof, von dort sendet ihn Herzogin Elisabetta an ihren Bruder, den Herzog Gianfrancesco Gonzaga von Mantua, dem sie ihn als buon scultore empfiehlt, e ha qui facte alchune medaglie molto belle; auch sei er ein guter Sonettendichter, Lautenschläger und Improvisator. Von Mantua zog Adriano über die Alpen zu dem sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen nach Dresden, dessen Büste er 1498 modelliert hat — der Guß in Gelbbronze scheint allerdings von einem deutschen Meister herzurühren (Dresden, Albertinum). 1499 ist Adriano in Florenz gestorben. C. v. Fabriczy hat ihm die schöne Büste Ferdinands I. von Neapel im Neapler Museum (Abb. 198) zugeschrieben; eine Venusstatuette der Sammlung Foulc in Paris ist ebenfalls von seiner Hand. Von Medaillen haben sich erhalten: Degenhard Pfeffinger, Ferdinand I. von Neapel, Giov. Gioviano Pontano in Neapel, Cardinal Raffaele Riario, Elisabetta da Montefeltre von Urbino, Emilia Pio in Carpi.

Abb. 193. Bertoldo: Bellerophon und Pegasus. Statuette. Wien.

Literatur. a) Verrocchio: Bode im Text zu den Denkmälern der Ren.-Skulptur Toskanas, S. 140 ff. A. Venturi storia d. a. ital. VI, S. 706 ff. H. Mackowsky, Andrea del Verrocchio (Künstlermonographie Bielefeld 1901) u. Jahrb. d. pr. Kss. 1896 (über das Lavabò in S. Lorenzo). Bode, Bildwerke des A. d. V. im Jahrb. d. pr. Kss. 1882. Ullmann, Archiv. stor. d. a. 1899: Il modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento. C. v. Fabriczy, A. d. V. ai servizi de' Medici, Arch. stor. d. a. 1895. Mackowsky, Neues über V. Sitzungsberichte der Kunstgeschichtl. Gesellsch. Berlin 1900.

Abb. 194. Bertoldo: Herkules. Statuette. Modena.

Abb. 195. Bertoldo: Löwenkampf. Paris, Coll. Foulc.

Fr. Schottmüller: Zwei Grabmäler der Ren. und ihre antiken Vorbilder. Repert. f. Kw. XXV. A. Venturi: Un bronzo del V. in l'Arte 1902. M. Cruttwell, Verr. London 1904. C. Gamba: Una terracotta del V. a Careggi, l'Arte 1904. C. v. Fabriczy, Neues zum Werk A. d. V. Repert. f. Kw. 1904. M. Reymond, Verr. Paris 1906. Bode: Una tavola in bronzo di A. d. V. nella chiesa del Carmine in Venezia (Arch. stor. d. a. 1893, S. 77 u. Jahrb. d. nella chiesa del Carmine in Venezia (Arch. stor. d. a. 1893, S. 77 u. Jahrb. d. pr. Kss. XXIV, S. 127 ff.). Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, S. 186 ff. u. Monatsh. f. Kw. 1916, S. 81 ff. (Francesco di Giorgio).

b) Antonio Pollaiuolo. Bode im Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur Toskanas S. 137 ff. Ad. Venturi storia d. a. ital. VI, S. 734 ff. Mackowsky über das Silberkreuz in der Florent. Domopera im Jahrb. d. gr. Kss. 1902, 235 ff. Franceschini, Il dossale d'argento nel tempio di San Giovanni Firenze 1844. Fr. Burger, Das Grabmal der ital. Renaissance, Straßburg 1905. P. Schubring, Das italienische Grabmal der Frührenaissance, Berlin 1904. Ulmann, Wandgemälde im Pal. Venezia zu Rom, München 1894. Bode, Italienische Bronzestatuetten, S. 16 ff. Maud Cruttwell, Ant. Pollaiuolo, London 1907. Filangieri di Candida, un bronzo del Pollaiuolo nel museo naz. di Napoli (L'Arte I 1898). Maud Cruttwell, Documenti sui Pollaiuolo in l'Arte 1905.

c) Bertoldo u. Adriano. Am vollständigsten der Aufsatz von W. Bode in: Florent. Bildhauer der Renaissance, 2. Aufl., Berlin 1909, dazu der Text zu den Denkmälern der Renaissanceskulptur Toskanas, S. 132 ff. und der zu den italienischen Bronzestatuetten, S. 13—15, Tafel IX—XV. H. v. Tschudi in Meyers Künstlerlexikon. K. Rohwaldt: Bertoldo (Berliner Dissertation 1896). M. Reymond, La sculpture florentine III, 42 ff. A. Venturi storia dell' arte ital. VI, 494 ff. Wickhoff, Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Frey, Michelangiolo I, 66 ff. und Quellen, S. 77 ff. Frimmel, Jahrb. des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, V, 90 ff. (Bellerophon). C. v. Fabriczy, Jahrb. d. pr. Kss. XXIV (Adriano). Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, S. 191—227. Schottmüller in Thieme, KL III, 505. Über Bertoldos Medaillen: Jahrb. d. pr. Kss. III, 30 ff. Heiss, Les Méd. de la Ren. 5, 78. Armand, Les méd. ital. I, 76. C. v. Fabriczy, Medaillen der ital. Ren., S. 52 ff. Molinier, Les plaquettes I, 57—59.

Abb. 196. Bertoldo: Schaumünze auf Lorenzo und Giuliano Medici.

Abb. 197. Tonbüste Lorenzo Magnificos.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 198. Adriano Fiorentino: Ferdinand I. von Aragon. Neapel.

## VII.

# Benedetto da Maiano, Matteo Civitali, Mino da Fiesole.

A) Benedetto da Maiano. Benedetto ist 1442 geboren, zehn Jahre später als sein Bruder und Lehrer Giuliano (1432—90). Er ist also jünger als Verrocchio und Pollaiuolo und sogar 15 Jahre jünger als Antonio Rossellino, dessen Spuren er folgt. Von dem Bruder, der als Intagliator und Architekt Bedeutung hat, wird er früh zu architektonisch-plastischen Aufgaben geführt; die kirchliche Inventur verdankt ihm eine letzte höchste Steigerung. Er hat Toscana die schönste Renaissancekanzel, das schönste Ciborium geschenkt. Seine neueste Begabung liegt in der Dekoration, die er in schwellendem Reichtum noch über Desiderio hinaus steigert. Eine fast frauenhafte Weichheit und Süßigkeit durchdringt seine Gestalten und gegenüber den Bronzeplastikern, die alles scharf orientieren und charakterisieren, drängt seine Eigenart auf das blühende Spiel des gelben Marmors und zur Innigkeit tiefster Beseelung.

Als Sechsundzwanzigjährigen finden wir ihn zuerst außerhalb Florenz an einem Heiligen-Grabmal in Faenza beschäftigt, wo die Arca des S. Savino mit einem Altaraufbau vereinigt werden soll. Benedetto nimmt den alten Typus des Lünettengrabes auf, wie es z. B. Bernardo Rossellino für Orlando Medici in der Florentiner Annunziata geschaffen hatte (vgl. S. 118 f.).

Abb. 199. Benedetto da Maiano: Stigmatisation des hl. Franz. Relief von der Kanzel in Sa. Croce, Florenz.

Der Unterbau wird durch Pfeiler, Baluster und Rahmenwerk belebt; in seiner Mitte erzählen sechs Felder die Chronik des Heiligen: 1. Sabinus betet im Walde bei Fusignano, wo ihm der Engel befiehlt, nach Assisi zu gehen und dort das Evangelium zu verkünden. 2. Sabinus predigt in Assisi vor einer großen Zuhörerschaft; Alt und Jung, Männer und Frauen sind um ihn geschart. Die Komposition gleicht etwa dem Bilde Sano di Pietros mit der Predigt des hl. Bernardin im Sieneser Dom. 3. Sabinus tritt mit seinen Gefährten Exuperantius und Marcellus vor die Statue eines Amor (die Legende spricht von Jupiter), im Begriff, das heidnische Idol zu stürzen. 4. Auf dem Postament der gestürzten Götterstatue werden Sabinus auf Befehl des Präfekten Venustianus die Hände abgehauen. 5. Mit den Handstümpfen segnet der Heilige Priscianus, den blinden Neffen der Matrona Serena und macht ihn wieder sehend; auch der reuige Präfekt wird wieder gesund und bekehrt sich. 6. Der Heilige wird auf Befehl des Kaisers gesteinigt. Er liegt am Boden, ähnlich wie der hl. Jakobus auf Mantegnas Fresko in Padua; um ihn drei Steinwerfer und der Hauptmann. Im Hintergrunde pflügt unbekümmert ein Bauer den Acker mit seinen Stieren. — Bei diesen Reliefs spielt das Landschaftliche eine große Rolle; man merkt das Vorbild Ghibertis, dem hier im Marmor nachgeeifert wird. Am Oberbau stehen neben der flachen Arca — etwas unmotiviert — die beiden Gestalten der Verkündigung, Maria ganz befangen, von mädchenhaftem Reiz, der Engel ebenfalls fraulich und jung, dabei

stürmisch und lebhaft. Bedenkt man, daß das die Arbeit eines 26 jährigen Menschen ist, so staunt man, weniger über die persönliche Begabung Benedettos, als über die Sicherheit, mit der in dieser glücklichen Zeit jede neue Aufgabe sofort mit reifem Geschmack bewältigt wird.

Abb. 200. Benedetto da Maiano: Altar der Sa. Fina, S. Gimignano.

Es folgt nun gleich in der Heimat der große Auftrag für die Kanzel in Sa. Croce, um 1470 bis 1474. Die Kanzel hängt an einem Pfeiler der großen Predigtkirche, durch den die Treppe heraufführt. Der Aufbau ähnelt Donatellos Außenkanzel in Prato. Eine reiche, elastisch federnde Konsole, mit dickem Strickwerk und Schachbrettmuster verziert, trägt die sechs üppig und reich dekorierten Konsolen, zwischen denen Tugendgestalten in farbigen Nischen thronen. Edelstes Renaissancegebälk, Säulen und Palmettenfriese rahmen dann die fünf großen Reliefs der Brüstung, in denen das Leben des hl. Franz, im Anschluß an giotteske Kompositionen, aber auch hier unter breiter Entfaltung des Schauplatzes und der Landschaft erzählt wird. (1. Papst Innocenz bestätigt die Ordensregel. 2. Die Feuerprobe vor dem Sultan. 3. Die Stigmatisation. 4. Die Exequien. 5. Hinrichtung von elf Franziskanern im Orient.)

Das mittelste Relief, die Stigmatisation, ist das bedeutendste (Abb. 199). Wir sehen nicht nur die dichtbewaldete Kuppe des Monte Subasio, auf der die kleine Klosterzelle und eine Bergkirche steht, sondern auch weit herab von der Höhe ins Tal des Tiber bis zu den Türmen von Perugia und Spello. Soeben steigt ein Mönch rüstig den Berg herauf mit seinem hochbepackten Grauchen; zu Pferde kommt eine Schar von Jägern aus Assisi heraufgeritten. Geborgen in einer Mulde des Vordergrundes kauert ein lesender Mönch, der nun staunend die Hand hebt, als neben ihm der hl. Franz in die Knie bricht und höherer Glanz den frühen Tag erfüllt. Franz ist ganz Empfangen und Hingabe; edel und leuchtend hängt der Gekreuzigte, von Cherubflügeln getragen, am Himmel. Wir fühlen das Außerordentliche der Stunde. Hundertmal war die Szene schon gemalt worden — S. Croce besitzt selbst zwei Trecentofresken mit dieser Szene — und doch ist hier alles von neuer, glutvoller Empfindung durchströmt. Solch eine Szene konnte Benedetto viel besser bewältigen als eine dramatische wie die Hinrichtung der Brüder im Orient, wo aber die Architektur mit den Zuschauern an der Balustrade und das Landschaftsbild auch wieder gut gelangen. Bei den Exequien imponiert die ruhige Monumentalität der Basilika, in der die Totenmesse gehalten wird, und die sanft erregte Gestalt des abschiednehmenden Bruders Elia. Das erste Relief, die Ordensbestätigung, bildet im Hintergrunde die Traianssäule ab; auf ihren Reliefs wird seltsamerweise ein bogenschießender Kentaur sichtbar. — Das Berliner Museum (N 199) besitzt ein Tonrelief mit der Darstellung des Traumes Papst Innocenz' III., wie er den wankenden Lateran von Franz gestützt sieht. Bode glaubt, daß es sich um das Modell eines nicht zur Ausführung gekommenen Reliefs handelt. Im Londoner Victoria-Albert-Museum befinden sich die Tonskizzen zu dem ersten, vierten und fünften Relief. Venturi lehnt die Eigenhändigkeit Benedettos für alle diese Skizzen ab.

Der Stifter dieser Kanzel ist Pietro Mellini, dessen Porträtbüste (Abb. 201) Benedetto 1474 gemacht hat (Bargello. Inschrift: Petri Mellini Francisci filii imago hec —

Abb. 201. Benedetto da Maiano: Pietro Mellini. Florenz, Bargello.

Abb. 202. Benedetto da Maiano: Madonna. Tonstatue. Berlin.

anno 1474 — Benedictus Maianus fecit), ein Meisterwerk der Detailcharakteristik. Etwa 15 Jahre später entstand eine zweite bedeutende Büste Benedettos, die von Filippo Strozzi, die seit 1878 im Louvre steht; das Tonmodell dazu in Berlin (N 198) (Abb. 204). Hier ist die Behandlung weniger flockig, kühler, aber großzügiger und bewußter in der Haltung.

1475 vollendete Benedetto den Altar der Cappella der Sa. Fina in Gimignano; auch hier galt es, wie bei dem Savinusaltar, Arca und Altar zu verbinden. Eine Vorhangnische, ähnlich der am Grabe des Kardinals von Portugal, rahmt den Aufbau (Abb. 200). Auf dem Altartisch die Tür für die Hostie, von sechs Kandelaberengeln umkniet (zwei davon freiplastisch), darüber drei feine Flachreliefs mit Wundern aus dem Leben der hl. Fina. Nun der breite, schlanke Sarkophag mit der Hexameter-Inschrift; endlich freischwebend die Madonna in der Engelsglorie mit zwei schwebenden Engeln zur Seite. Eine Engelschau erster Ordnung! Ich zählte 27 Engel, sowohl Ganzfigurige wie Cherubim und Putten, stehend, kniend, schwebend, flatternd. Dafür vermissen wir freilich die Gestalt der hl. Fina, die nur in den schmalen Reliefs vorkommt.

Bedeutend später (1494/95) entstand für S. Agostino in S. Gimignano der Grabaufbau für den heiligen Bartolo, ebenfalls in einer Vorhangnische. Hier ist das Ganze durch eine Pfeilerarchitektur gegliedert; der Sarkophag steht tief; darunter wie eine Predelle die Wunderszenen. Über diesem Aufbau drei Nischen mit den drei Kardinaltugenden; über den Pfeilern wieder die Madonna schwebend, diesmal aber im Rund, zur Seite die anbetenden Engel. Auch hier schmücken 17 Engelfiguren und -köpfe die freien Felder; am schönsten sind die schwebenden Engel an der Arca, die Krone und Palme bringen. — Ein Porträt des Stifters der Finakapelle, Onofrio di Piero, der schon 1488 gestorben war, hat Benedetto 1493, also nicht mehr nach dem Leben, gearbeitet.

Abb. 203. Benedetto da Maiano: Marmorfigur des jugendlichen Täufers. Florenz, Pal. dei Signori.

Abb. 204. Benedetto da Maiano: Filippo Strozzi. Tonbüste. Berlin.

F. Schottmüller hat wahrscheinlich gemacht, daß alle diese außerflorentinischen Arbeiten in der Werkstatt von Arno entstanden und dann an Ort und Stelle nur zusammengesetzt wurden. Jedenfalls ist Benedetto zu gleicher Zeit, in der der Fina-Altar entsteht, auch in Florenz stark keschäftigt. 1475 vertäfelte sein Bruder Giuliano die Decke der Sala dell' Orologia im Palazzo vecchio; damals entstanden auch die schönen Intarsiatüren mit Dantes und Petrarcas Figuren. Benedetto machte die Marmoreinfassung der einen Tür, auf deren Gebälk er die Figur des jugendlichen Täufers (Abb. 203) nebst zwei Kandelaberengelgruppen stellte. Das in Florenz so oft schon behandelte, in Marmor, Bronze, Relief und Glasur ausgeführte Thema des Stadtpatrons findet hier bei Benedetto eine zarte neue Lösung. Nichts mehr von der Wildheit Donatellos, aber auch nicht die volle Kindlichkeit der Gestalt wie bei Desiderio oder Rossellino. Der Heilige ist als Jüngling von etwa 15 Jahren aufgefaßt, ein ebenmäßiger schlanker Ephebe, dessen junge Glieder aus dem knappen Fell weich und edel herausglänzen. Die Gebärden, mit denen er den Stab und das Spruchband hält, sind lässig wie auch die Stellung der Beine; die Füße stehen mit voller Breite auf dem Fels. Sehr weich und graziös fällt der Mantel über den linken Arm und Rücken herab. Gewiß, es fehlt der Sturm der Seele, den Donatello ahnen ließ; erdentrückt und verklärt kehrt dieser Ewigjunge aus den Sphären zu seinem Blumental am Arno zurück. Und das Spiel zarter Verzückung setzt sich in den nackten Putten fort, die rechts und links die Kandelaber festlich bekränzen.

Auch noch in den siebziger Jahren muß das schöne Ciborium für den Hochaltar von S. Domenico in Siena (Abb. 205) entstanden sein. Auf hohem Kranzsockel erhebt sich hier ein zweiter mit Evangelisten-

tondi und steilen Akanthusblättern geschmückter Unterbau, auf dem das hohe, trommelartige Tabernakel steht, das in seinem Charakter an Quercias Taufbrunnen in S. Giovanni erinnert. Auf der Spitze steht die emphatische Gestalt des Auferstandenen. Siena hatte 1466 durch Vecchietta ein herrliches Bronzeciborium für den Dom erhalten, für das Haupt der hl. Caterina hatte Giovanni di Stefano ein edles Wandtabernakel geschaffen und nun sucht Benedetto in seinem Ciborium mit Vecchiettas Bronzeschönheit in Marmor zu konkurrieren. Zwei große geflügelte Kandelaberengel knien zur Seite des hohen stattlichen Aufbaues.

1480 ist die Madonna dell'Ulivo datiert, die Giuliano und Benedetto zusammen mit einer Kapelle in Prato stifteten, zur Erinnerung an ihren 1478 verstorbenen Bruder Giovanni. Die Kapelle steht nicht mehr, die Madonna und ein Relief der Pietà sind in den Dom von Prato gekommen. Besser erhalten, namentlich auch in den Farben, ist die wohl aus derselben Zeit stammende herrliche Tonmadonna des Berliner Museums (N 200, aus Borgo S. Sepolcro (Abb. 202). Hier spricht wirklich einmal unversehrt in voller Schöne die farbige Quattrocentoplastik in einem monumentalen Stück zu uns. Der bescheidene Ton ist unter der blauroten Farbe ganz verborgen. Hell glänzt das nackte Christuskörperchen im Nest der Mantelfalten. Selbst die Heiligenscheine mit der Flammenglorie sind noch erhalten. Außerhalb Florenz war Benedetto auch in Loreto und Neapel tätig; dort hat er einen Wandbrunnen und zwei Evangelistenlünetten gemacht, hier das von Rossellino begonnene Grabmal der Maria Piccolomini vollendet und für eine andere Kapelle in derselben Kirche Monteoliveto, die Cappella der Maestrogiudici, 1489 den schimmernden Verkündigungsaltar gemacht (Abb. 207). Eine Pilasterarchitektur, ähnlich der am Altar S. Bartolos in Gimignano, bildet den Rahmen. Das Hauptfeld stellt die Verkündigung dar.

Eine hohe Kirchenhalle, Kassettendecke, Tonnengewölbe und Bogenpfeiler geben ein feierliches Pathos; dazu kontrastiert der Ausblick in blühende Gärten und zu dem plätschernden Brunnen der Tiefe. In trunkener Wonne und Seligkeit kommt der Engel herangelaufen; bescheiden und hoheitsvoll harrt Maria der unerwarteten Botschaft, unwillkürlich mit den Armen Brust und Schoß deckend — die alte klassische Gebärde der antiken Venus. In Porphyrnischen zur Seite stehen die beiden Johannesfiguren, der Täufer ist hier viel älter als jener im Palazzo vecchio, der Evangelist im vollen Pathos eines langbärtigen Greises. Ein Prophet und eine Sibylle über ihnen weisen auf das Buch ihrer Weissagung. Auf der Balustrade stehen nackte Bübchen, die den schweren Festkranz zu balancieren sich mühen. In der Predella sieben Marienszenen (Geburt Christi, Drei Könige, Auferstehung, Bestattung des Herrn, Himmelfahrt, Pfingsten und Marientod).

Abb. 205. Benedetto da Maiano: Ciborium. Siena, San Domenico.

Für die „Porta reale“ in Neapel entstand ein leider unfertig gebliebenes Relief der Königskrönung im Bargello, das entweder für die Porta Capuana oder den Triumphbogen im Castello nuovo bestimmt war, zweifellos für einen hohen Stand, auf den die weitausgreifende Gebärde des segnenden Erzbischofs berechnet war (Abb. 206). Spätarbeiten in Florenz sind die Bildnistafeln Meister Giottos und Meister Squarcialupis für den Floren-

tiner Dom und das Grabmal für Filippo Strozzi in Sa. Maria novella. Hier schließt sich Benedetto an das kurz vorher vollendete Grabmal der Sassetti in Sa. Trinità von Giuliano da San Gallo an. Der auf Löwen ruhende Sarg aus dunklem Marmor ist leer und blank, ohne Schmuck bis auf die von Putten getragene Inschrifttafel; darüber ein Tondo und Puttenkranz, die von sechs Engeln umschwebte Madonna in weißem vergoldetem Marmor. Im Scheitel der halbrund schließenden Nische das Lamm des Täufers und das Wappen. Da Filippo 1491 starb, ist das Grab, das er sich selbst noch bestellte, bald darnach anzusetzen.

Ob Benedetto auch am Palazzo Strozzi beteiligt ist, ist eine alte Streitfrage. Das erhaltene Modell ist zweifellos von Giuliano da San Gallo (um 1490); aber eine Autorität wie Geymüller tritt mit Entschiedenheit für Benedetto als den Architekten des ausgeführten Baues (bis zur zweiten Fensterreihe) ein; Simone Cronaca hat den Ruhm, das Gebälk des Daches und den Hof gebaut zu haben. Benedetto vermachte sein Vermögen dem Bigallo; hier in der Misericordia stehen auch seine letzten Arbeiten, eine Madonnna und ein heiliger Sebastian. Diese letztere Figur ist zwar nicht ganz vollendet, aber von hohem Reiz tiefster Beseelung. Die Aufgabe war in Florenz selten gelöst worden, Rossellinos Statue in Empoli (Abb. 161) mag zum Vergleich dienen. Beide Male sind die Arme am Rücken gefesselt, beide Male ist der Kopf qualvoll zur Seite gesenkt; aber all das Leiden ist bei Benedetto verhaltener, es lebt schon eine Vorahnung des sterbenden Sklaven Michelangelos in dieser Figur. Ob in dieser Statue auch ein Bekenntnis Benedettos zur Savonarolawelt enthalten ist? Nur 55 jährig ist Benedetto am 27. Mai 1497 gestorben, mitten in den aufgeregten Monaten, die Savonarolas Verbrennung vorausgingen. Seine letzte Madonnenfigur weicht stark von den Madonnen in Prato und Berlin ab; alles ist ins Großzügige, Monumentale übersetzt, das Kind spielt nicht, sondern lehnt den Kopf an die Schulter der Mutter, deren große Linke schützend vor dem jungen Körper liegt.

So sehen wir auch bei Benedetto die Spuren der sich ankündigenden Hochrenaissance. Aus der Freude und Fülle des dekorativen Spiels wächst er langsam in die schwere Wucht geballter Größe und Strenge hinein. Das Relief der Krönung Ferdinands I. und die beiden letzten Arbeiten im Bigallo zeigen deutlich, wohin der Hochbegabte hindrängte, als ein früher Tod ihn mitten aus der Arbeit abrief.

Abb. 206. Benedetto da Maiano: Krönungsgruppe. Vom Neapler Triumphbogen. Florenz, Bargello.

Das Madonnenthema (Abb. 208) ist von Benedetto gern und glücklich behandelt und — gewandelt worden. Drängten schon Rossellino und Mino zum Tondo, so wählt Benedetto mit Vorliebe diese zentripetale Komposition. Ein Vergleich der beiden Madonnen in Gimignano, die der Cappella Fina und der Cappella Bartolo zeigt die Tendenz, von der strengen Vertikale abzubiegen und durch breite Entfaltung der Ärmel und des Mantels eine Horizontale zu schaffen. Sehr verbreitet in Italien — bis nach Venedig hinauf — ist eine in zahllosen Stucchi erhaltene Komposition (z. B. Berlin N 208); vor der an der Brüstung sitzen-

Abb. 207: Benedetto da Maiano: Verkündigungsaltar. Neapel, Montoliveto.

Abb. 207a. Matteo Civitale: Maria Vergine. New York, Metropolitan Museum.

den Maria erscheint der kleine Johannes, dem die Madonna den kleinen Spielgefährten hinhält. Cherubim flattern in der Höhe und ein großer geflügelter Cherubkopf trägt sockelartig die ganze Komposition. Das Marmororiginal befindet sich beim Herzog von Montpensier in Bologna, aber ohne die Cherubim. Benedettos Madonnen haben den Rücken leicht geneigt und das Haupt etwas gesenkt, so daß eine schöne Kurve die Bewegung leitet. Auch hierin spüren wir Kompositionen voraus, wie sie Michelangelo in den beiden Marmortondi des Bargello und in London geschaffen hat.

Die Berliner Sammlung ist besonders reich an Arbeiten Benedettos (N 196—209); die Lünette mit den Putten um das Wappen N 196 (Abb. 211) und der Fahnensockel (aus S. Jacopo di Ripoli in Florenz) sind ausgezeichnete Proben von Benedettos dekorativer Zierkunst. Die Tonbüste N 203 wird auf Raffaello Riario, den Kardinal von S. Giorgio gedeutet auf Grund der Medaille des Lysippus von 1478 oder der des Adriano Fiorentino. Die Tonbüste der heiligen Caterina da Siena (N 204) scheint mir nicht von Benedetto, sondern sienesischen Ursprungs.

Das Victoria-Albert-Museum in London besitzt ein sehr feines Tonrelief, die Geburt des Täufers. In großer Pilasterhalle, um die oben ein Puttenzug läuft, steht rechts das mächtige Bett der Elisabeth. Maria mit dem Neonato sitzt auf dem Cassone vor dem Bett und blickt zum alten Zacharias herüber, dem die Freude, so alt noch einen Sohn zu bekommen, die Zunge löst, die ihm der Schreck der Engelerscheinung gebunden hatte. Neben Maria bereitet eine Magd das Bad für den kleinen Weltbürger. Von links kommt die Gratulantin, eine feine Edeldame (freilich mit nackten Füßen) in Begleitung zweier Matronen und der Dienerin, die Kuchen und Wein heranschleppt. Das Ganze wirkt wie ein ins Plastische übersetztes Bild Ghirlandaios.

Abb. 208. Benedetto da Maiano: Madonnenrelief. Wien, Fürst Liechtenstein.

Abb. 209a. Matteo Civitale: Kopf eines Verkündigungsengels. Amsterdam, Sammlung Lanz.

Abb. 209. Matteo Civitale: Verkündigung. Lucca, Pinacoteca.

Benedettos Kunst wird nicht richtig charakterisiert, wenn man lediglich das Dekorative bei ihm betont. Er steht am Ende eines unerhört glücklichen Jahrhunderts und darf viele Strahlen in seiner Kunst sammeln. Desiderio ist auch für ihn wie für so viele Ausgang und Vorbild; dabei hat er aber einen sehr klaren, architektonischen Instinkt, der sich in dem harmonischen Gesamtaufbau seiner Altäre verrät. Über andere herausgehend, gewinnt er die feinste Einheit des Aspekts unter Verzicht auf eine stärkere Rhythmik. Dies ist eine der Bahnen, die bei ihm zur Hochrenaissance weist; die andere ist jenes instinktive Schönheitsgefühl, das ihn mit Ghiberti verbindet, dem er ja in den Reliefs auch vielfach nachstrebt. Nicht Ausdruck, nicht Charakter und Ausprägung ist sein Ziel, sondern Melodie, Harmonie und Poesie. Man kann den lieblichen jungen Täufer des Palazzo vecchio nicht ärger verkennen, als es Venturi tat, der ihn einen „adolescente allampanato" nennt, „senza la spiritualità, l'ascetismo, la dolcezza (!) l'entusiasmo del Santo, egli sembra un giovane contadino, che conduca le mandre al pascio." Selten hat man bei Kunstwerken so sehr den Eindruck absoluter Vollendung und Harmonie, wie bei der Kanzel in Sa. Croce. Wie weit blieb Rossellino (in Prato)

Abb. 210. Matteo Civitale: Anbetender Engel. Lucca, Dom.

Abb. 211. Matteo Civitale: Anbetung des Kindes. New York, Metropolitan Museum.

hinter dieser Aufgabe zurück! In dem Verkündigungsaltar in Neapel scheint mir der große Stil der Idealität in demselben Maß erreicht, wie z. B. in Ghirlandaios Bild der „Begegnung" im Louvre (Abb. 111), die ungefähr aus der gleichen Zeit stammt.

Literatur: Bode, Jugendwerke des B. d. M. Repert. f. Kw. 1884, S. 149. Text zu den Denkmälern etc., S. 106 ff. und Jahrb. d. pr. Kss. VII, 23 ff. Venturi, Storia d. a. it. VI, 674. F. Schottmüller in Thiemes KL III, 309 mit vollst. Bibliographie. L. Dussler, Ben. da Maiano, München 1924. M. Reymond, La sculpture florentine III 127. H. v. Tschudi, Eine Madonnenstatue von B. d. M., Jahrb. d. pr. Kss. IX. Schmarsow, Die Kaiserkrönung im Museo nazionale in Florenz, Preußische Jahrbücher 1888, 2. Heft; wieder abgedruckt in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1897, S. 54. J. Supino, L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona d. B. d. M. nel museo nazionale di Firenze, Firenze, Seeber, 1893. Bacci, Documenti zu B. d. M., Rivista d'arte 1904, S. 271. L. Serra in Napoli nobilissima XIX, 181 ff. Giov. Poggi, Un tondo di B. d. M., Bollet. d'Arte del ministero dell' istruzione 1908. Burger, Gesch. d. Florent. Grabmals, S. 168, 172, 196, 505. W. Rolffs, Fr. Laurana, S. 236. W. Dussler, Bened. d. M., München 1923.

B) Matteo Civitali. Matteo Civitali (1436—1501) ist in Lucca geboren, tätig und gestorben, ein Provinziale, der aber in geschickter Anlehnung an Desiderio und Rossellino eine sehr saubere dekorative Art entwickelt hat, die sich gelegentlich auch höheren Aufgaben mit Glück zuwandte. Er interessiert weniger als Persönlichkeit denn als Durchschnittsprobe der damaligen Höhe der toskanischen Dekorationsplastik. Am glücklichsten ist er in beseelten empfindungsvollen Gestalten wie den beiden Engeln in Dom von Lucca (Abb. 210), die einst zu einem Ciborium gehörten, das wir in der Art desjenigen Benedettos da Maiano in Siena zu denken haben. Ähnlich beseelt und bewegt ist die sitzende Relieffigur einer Fede im Bargello. Für Lucca selbst und für die Umgegend (Lammari, Segromigno, Mutigliano), für Sarzana, Pisa, Carrara ist er in den dreißig Jahren zwischen 1465 und 1495 tätig gewesen. Zwei päpstliche Sekretäre, Piero Noceto († 1467) und Domenico Bertini († 1506) bestellten bei ihm ihre Grabmäler, er macht für den Dom seiner Heimat und den Stolz der Stadt, die schon von Dante gerühmte Reliquie des „Volto Santo", ein berühmtes Tempietto, das Pagno di Lapos Tempietto in der Florentiner Annunziata noch überbieten sollte. Anfang der neunziger Jahre scheint er den Einfluß Savonarolas erfahren zu haben; jedenfalls nähert sich die seelische Sprache seiner Christusköpfe (Bargello, Lucca, Berlin) in der etwas überhitzten Ausdrucksfülle des Schmerzes und der Qual den Gedanken des Bußpredigers. Eine sehr zierlich durchgeführte Arbeit ist das Relief einer Verkündigung im Museum von Lucca (Abb. 209); der Rahmen bildet ein originelles Gehäuse, in dem Maria rechts im Profil sitzt; eine große Vase mit riesigem Lilienbündel trennt den links herantretenden Engel von ihr.

Mino da Fiesole:
Grabmal des Conte Hugo von Andersburg. Florenz, Badia

Abb. 212. Matteo Civitale: Grabrelief. London, Victoria-Albert-Museum.

Hier die chronologische Liste seiner Arbeiten: 1472 Grab Noceto, Lucca, Dom, mit den Porträts des Toten und seines Sohnes. 1473—76 Sakramentsaltar für den Dom in Lucca, davon erhalten die beiden knienden Engel. 1479 Grabmal Bertini, Lucca (für Domenico B. und seine Frau). 1479 Madonnenstatue für S. Michele in Lucca. 1480 Madonna della Tosse für S. Ponziano in Lucca, jetzt in Sa. Trinità, ein zweites Exemplar (Fälschung?) in der Sammlung Heugel-Paris. 1481 Tempietto für den Volto Santo im Dom von Lucca mit der Statue des hl. Sebastian. 1484 Der Regulusaltar mit den Heiligen Johannes Bapt., Sebastian und Regulus und einer sehr zierlichen Predella. 1486—88 Altäre für den Dom in Pisa. 1489 Tabernakel für S. Frediano in Lucca. 1490 Grabmal des hl. Romano in S. Romano in Lucca. 1493 Tabernakel für S. Maria del Palazzo in Lucca, heute in London. 1494—98 Kanzel für den Dom in Lucca. 1495 Zwei Weihwasserbecken für dieselbe Kirche.

Um 1496 muß Matteo die Arbeiten für die Johanneskapelle des Genueser Domes übernommen haben, Marmorstatuen des Adam und der Eva (heute leider durch barocke Gipsgewänder entstellt), der Elisabeth und des Zacharias, des Jesaias und Habakuk. Ein letztes Werk war die marmorne Reiterstatue S. Georgs im Drachenkampfe auf hoher Säule, für die Piazza communale in Sarzana bestimmt — leider nur in einer Skizze erhalten.

Abb. 212 a: Matteo Civitale: Heilige Familie. New York, Metropolitan Museum.

Abb. 213. Mino da Fiesole: Mädchenbüste. Marmor. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 214. Mino da Fiesole: Büste des Diotisalvi Neroni. Paris, Sammlung Dreyfuss.

Literatur: Ch. Yriarte, Matteo Civitale, Paris 1886. E. Rosselli, Di M. C., Lucca 1891. M. Cappelletti, Di M. C., Lucca 1893. G. Volpi, M. C., Lucca 1893. E. Ridolfi, L'arte in Lucca 1882. Bode in Dohme K. und Künstler 1878, II N 10, und im Text zu den Denkmälern etc., S. 115. Geymüller-Stegmann, Archit. in Toskana. M. Reymond, l. c. III, 117. F. Burger, Gesch. d. Florent. Grabmals 106 u. öfter. A. Michel, Histoire de l'art IV, 116. A. Venturi, Storia d. a. it., VI, 693. F. Schottmüller in Thiemes Kl III.

C) Mino da Fiesole. Mino stammt aus Poppi im Casentino; er war also ein Landkind. Als Steinmetz wurde er von dem fast gleichaltrigen Desiderio entdeckt und langsam der hohen Kunst zugeführt. Er ist 1431 geboren; die früheste datierte Arbeit ist von 1454, die Büste des Niccolò Strozzi in Berlin. Die Inschrift dieser Büste „Nicolaus de Strozis in urbe MCCCCLIIII" wird meist so gedeutet, daß Mino die Büste in Rom gemacht hätte; sie kann aber ebensogut auf den Aufenthalt Strozzis in Rom bezogen werden. Noch unklarer ist die weitere Bezeichnung „Opus Nini", die Angeli veranlaßt hat, diese Büste Mino abzusprechen. Doch stimmt sie mit anderen Porträtbüsten Minos sehr gut zusammen: denen des Piero und Giovanni Medici im Bargello, des Astorgio Manfredi aus Faenza bei Baron Schickler in Paris, des Grafen Rinaldo della Luna im Bargello von 1461, des Alexo di Luca in Berlin 1456 (der Dargestellte ist ein 1431 geborener Florentiner Apotheker und ein Freund des Künstlers; Inschrift Alexo di Luca Mini 1456) und des Diotisalvi Neroni in der Sammlung Dreyfuß in Paris (Inschrift: AETATIS SVAE AN̄ AḠESLX TURC . . . . . . FACIVNDVM ⅛ CVRAVIT DIETISALVIVS OPVS MINI MCCCCLXIIII (Abb. 214). Zu diesen Männerbüsten kommt noch eine einzige Frauen- resp. Mädchenbüste in Berlin (N 165) von sehr pikantem, fröhlichem Reiz (Abb. 213). Diese Büsten unterscheiden sich von dem Typus, den wir durch Desiderio und Rossellino kennen, ein-

mal durch das öfter verwendete antikisierende Gewand, das in scharfen brüchigen Falten vor der Brust liegt, ferner durch eine etwas trockene, sehr saubere und kühle Behandlung des Marmors, der nicht mehr die schwellende Fülle Desiderios hat, sondern mehr von Oberflächenreizen lebt. Nur die Büste des dem Künstler befreundeten Apothekers Alexo di Luca (Berlin) ist ganz schlicht, sehr menschlich einfach und persönlich. Die feine Berliner Frauenbüste weicht noch stärker von Desiderios Art ab; ein Vergleich mit dessen Marietta Strozzi zeigt, wie die etwa zehn Jahre jüngere Büste ins Zierliche und Typische gesteigert ist und an Unmittelbarkeit und Frische verloren hat. Die Büste des Diotisalvi Neroni ist heroisch und üppig; der Künstler war mit diesem Mann durch mehrere Aufträge (Grabdenkmäler und Altäre) verbunden. Zu der Büste des Grafen Rinaldo della Luna hat sich das Tonmodell erhalten (Abb. 217 a) (heute in der Sammlung J. Böhler in München). Es steht hoch über dem Marmorexemplar, namentlich in der Frische der Gesamtbehandlung wie in der Decoration.

Abb. 215. Mino da Fiesole: Wandaltar. Fiesole, Dom.

Wichtig wurde für Minos Entwicklung ein Auftrag in Rom; Papst Pius II. berief ihn 1462 dorthin, um eine Kanzel für St. Peter zu machen. Wenn auch diese Arbeit nicht erhalten oder doch nicht sicher nachweisbar ist in den Resten, die in den Gewölben unter der heutigen Peterskirche aufbewahrt liegen, so brachte diese erste Reise nach Rom Mino doch mit römischen Gönnern in Verbindung, deren Aufträge ihn später, von 1471—80, neun Jahre lang in der ewigen Stadt festhielten. Vermutlich hat ihn Desiderios früher, unerwarteter Tod 1463 veranlaßt, zunächst von Rom wieder nach Florenz zurückzukehren. In der Tat bekommt er hier jetzt zwei bedeutende Aufträge: das Grab des Bischofs von Fiesole Leonardo Salutati und einen Wandaltar in derselben Grabkapelle des Fiesolaner Domes, beide vor dem Tode des Bischofs 1466 vollendet (Abb. 215).

Die bescheidenen Raumverhältnisse dieser Kapelle verboten ein Nischengrab im Stil der Kanzlergräber in Sa. Croce. Mino gibt als Mittelgrund der durch bunte Inkrustation gegliederten Wand die Büste des Verstorbenen auf schmalem Sockel; über ihr steht auf reichen Konsolen der Sarkophag ohne Figur, mit edler, zierlicher Flächenbelebung. Der Wandaltar wirkt wie ein Gemälde von Domenico Veneziano. In einer reichen Marmorhalle, zu der Stufen hinaufführen, kniet die Madonna in der mittleren Nische, die Heiligen Leonardo und Antonio Erem. stehen seitlich, auf den Stufen spielen der kleine Jesus und Johannes und der hockende Bettler reckt sich zu seinem Patron herauf. Eine mächtige Christusbüste, deren „blödes" Lächeln Bode, deren „satyrhaften Ausdruck" Venturi tadelt, steht auf dem abschließenden Gesims; sie blickt herüber zu der Büste des Bischofs und heißt den treuen Jünger im himmlischen Reich willkommen. Der große Maßstab dieser Christusbüste ist absichtlich

Abb. 216. Mino da Fiesole: Caritas. Relief vom Grabmal Papst Pauls II. Rom, S. Peter (Grotten).

gewählt, um den Erlöser stark gegen die Menschen und Heiligen abzusetzen. Die grazilen, feingliedrigen Gestalten der Haupttafel sind mit Absicht so licht gehalten, um den Eindruck des Visionären zu geben.

Sehr ähnlich ist ein zweiter Wandaltar, den Diotisalvi Neroni vor 1470 in der Badia von Florenz errichten ließ, mit ähnlicher Pilaster- und Nischenarchitektur, aber ohne die Treppe mit den spielenden Kindern. Aus derselben Zeit (1468) stammt Minos Grabmal des Bernardo Giugni in der Badia. Der Aufbau lehnt sich im großen und ganzen an die Kanzlergräber in Sa. Croce an; aber freilich ist das schwere Gebälk, die Massigkeit der Profile und das vereinsamte Reliefporträt des Verstorbenen in der Lünette ein Beweis, daß Minos architektonischer Sinn für solche Lösungen nicht ausreichte. Über der liegenden Figur des Toten zieht sich ein hartes breites Querband hin. Zwei der vertikalen Porphyrplatten bleiben leer, die mittlere wird durch die kleine Gestalt der Justitia kaum ausgefüllt.

Ungleich glücklicher gelang ein zweites Grab in der Badia, das des Grafen Hugo von Andersburg, des Stifters dieser Abtei (Taf. VIII); es ist 1469 bestellt, aber erst 1481 vollendet, nach Minos zweitem römischem Aufenthalt. Die Gestalt der Caritas, die sich über dem Toten erhebt, beherrscht den ganzen Aufbau. Prächtig wirkt der Paliotto des Unterbaues, wo geflügelte heraneilende Engel die breite Inschrifttafel präsentieren. Das Gebälk zeigt überall den Dekor im Geschmack Desiderios.

Das Grabmal Giugni hatte Desiderio in Verbindung mit dem Bischof von Volterra, Ugolino Giugni, gebracht; in dessen Auftrag arbeitete Mino 1471 ein Ciborium mit zwei knienden Engeln für den Dom in Volterra. 1473 finden wir ihn in Perugia, wo er für die Kapelle der Baglioni in S. Pietro ein großes Tabernakel macht. Im selben Jahre entsteht, in Gemeinschaft mit Ant. Rossellino, die Kanzel in Prato, an der Mino sicher zwei Reliefs aus der Täufergeschichte (Tanz der Herodias und Überreichung des Hauptes des Täufers gemacht hat. Dann rufen den Vielbeschäftigten vier große Aufträge nach Rom: der Kardinal d'Estouteville will einen Hieronymusaltar für Sa. Maria maggiore, der Kardinal Marco Barbò, ein Nepote Pauls II., braucht den Künstler für einen Altar in S. Marco und vor allem für das Grab des eben verstorbenen Papstes, Sixtus IV. endlich bestellt bei Mino ein großes Ciborium für S. Peter.

Vom Hieronymusaltar haben sich einzelne Reliefs im römischen Kunstgewerbemuseum erhalten, der Altar in S. Marco (heute in der Sakristei der Kirche zeigt nur in dem Relief Abraham und Melchisedek Minos Hand. Imposant war das Grab Pauls II. († 1471) geplant, dessen Reste heute in den Grotten des Vatikans zerstreut sind (Teile auch im Louvre). Nach Stichen wissen wir, daß der hohe gradlinige Sarkophag mit der Gestalt des Todes auf verkröpftem, zweistufigem Unterbau ruhte, vor den Seitenpfeilern standen Säulen; den Abschluß gab ein Halbkreisbogen und verkröpftes Gebälk. Bode glaubt, daß das große Lünettenrelief mit dem Jüngsten Gericht, die Figuren des Glaubens und der Liebe (Abb. 216) (die der Hoffnung ist von Dalmata) und die Gestalten des Lukas und Johannes von Minos Hand sind; Tschudi hat auch das Relief mit der Erschaffung Evas ihm zugewiesen. Am Ciborium für S. Peter ist Mino nur mit vier Apostelgestalten (Matthäus, Andreas, Jakobus und Matthias) beteiligt. An vielen anderen Grabmälern hat Mino außerdem mitgearbeitet, so an dem des Kardinals Niccolò Forteguerri († 1473) in Sa. Cecilia, des Francesco Tornabuoni († 1480) in Sa. Maria Minerva und des Kardinals Cristoforo della Rovere († 1479) in Sa. Maria del popolo; bei letzterem hat er nur die Lünettenmadonna mit den zwei anbetenden Engeln gemacht. Das Tornabuonigrab gilt für Minos beste Leistung.

Der nach Florenz Heimgekehrte hat hier zunächst das Grab Ugo (s. oben) vollendet und dann ein großes Tabernakel für S. Ambrogio gemacht, der Kirche, in der er selbst drei

Abb. 217. Mino da Fiesole: Madonnentondo. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 217 a. Mino da Fiesole: Tonmodell der Büste des Rinaldo della Luna. München, J. Böhler.

Jahre später begraben wurde. Ein ähnliches Tabernakel war schon vor der Romreise für Sa. Croce entstanden. Zahlreich sind die Madonnenreliefs Minos, viele in Rund, zum Teil Nachbildungen der schönen Komposition am Grabmal Ugo, z. B. in Berlin N 166 (Abb. 217) und in der Sammlung Davis in Amerika. Der Louvre besitzt vier Madonnenreliefs, andere in Paris sind in den Sammlungen Dreyfuß und André; im Cabinet des Médailles ist das Porträtrelief einer jungen Frau.

Die Aufschrift „opus Mini" darf nicht durchweg auf Mino da Fiesole bezogen werden, da sich ein zweiter Mino, Mino del Reame, gefunden hat, der zur selben Zeit wie der Florentiner in Rom arbeitete und zeitweise sich dem Stil seines Namensvetters stark nähert. Am Tympanon der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli an piazza Navona sind die Engel als opus Pauli et opus Mini bezeichnet. Von diesem Mino del Reame stammt das große Ciborium für Maria maggiore, das als Ersatz für die gemalten Tafeln Masaccios (heute in Neapel) aufgestellt wurde (die Teile sind eingemauert im Chor von Sa. Maria maggiore und in der Sakristei), dann die Kreuzigung in Sa. Balbina und der schöne Tabernakel in Sa. Maria in Trastevere. Das Grabmal Pietro Riarios in S. Apostoli mit dem großen Votivrelief weist Venturi einem anderen Nachfolger Minos zu, den er auch in der schönen Madonnenstatue im Kloster Monte Oliveto maggiore bei Siena wiederzuerkennen glaubt. Diese Statue ist aber erst um 1490 entstanden, zu einer Zeit, als Mino da Fiesole schon tot war. Dagegen ist die Büste der Sa. Caterina bei Conte Palmieri-Nuti in Siena m. E. nicht Mino (Bode) oder der Minoschule (Venturi) zuzuweisen, sondern sie ist eine Arbeit des Sienesen Giovanni di Stefano (ein farbiger Stucco im Louvre).

Man ist geneigt, Mino auf Grund einiger besonders glücklicher Arbeiten wie des Grabmals Ugo und einiger Büsten auf eine Linie mit Rossellino und Benedetto zu stellen. Das hieße ihn überschätzen. Er ist und bleibt ein Steinmetz, wenn auch mit sehr glücklichen

Abb. 218. Meister der Marmormadonnen. Madonnentabernakel. Colle di Val d'Elsa.

Abb. 219. Meister der Marmormadonnen: Büste des kleinen Jesus. Budapest, Museum der bildenden Künste.

Instinkten. Die Sauberkeit seiner Arbeit übertrifft bisweilen Rossellinos Leistungen; aber in der künstlerischen Gesamtrechnung steht er viel tiefer. Wenn die Römer ihn stark begehrt haben, so war für ihn doch der Mangel an größeren Nebenbuhlern günstig. Neben Dalmata und Bregno konnte er sich immerhin sehen lassen. Zu beklagen bleibt es freilich, daß weder die Kanzel noch das Ciborium für S. Peter und vor allem, daß das Grab Pauls II. nicht oder nur in Resten erhalten blieb.

D) Der Meister der Marmormadonnen und Domenico Rosselli. Eine Zwischenstellung zwischen Mino und Antonio Rossellino nimmt ein Anonymus ein, den Bode unter dem vorläufigen Namen „Meister der Marmormadonnen" zusammengestellt hat. Er ist nur einer der vielen Mitläufer, Trabanten und Gesellen, deren Namen die hohen Hallen der Archive nicht erreicht haben, die aber ebensoviel Anspruch auf unseren Respekt haben als mancher „Name", dem der stärkere Inhalt fehlt. Diese Anonymi haben meist in der Provinz gearbeitet; in Florenz selbst haben die Großen wohl alle Aufträge an sich gezogen. Aber auch ein Rossellino, ein Benedetto gingen in die Ferne, um dort Ruhm und Aufträge zu gewinnen und die Robbiakunst hat die ganze terra di Siena, Umbrien und z. T. auch die Marken erobert. Der hier in Frage kommende Künstler hat hauptsächlich in Toscana, im Sienesischen und in Urbino gearbeitet.

Florenz besitzt im Bargello und in S. Stefano noch zwei Marmormadonnen von ihm (ein anderes Thema kommt kaum vor), in Urbino sind drei Arbeiten, in Pistoia (Palazzo del Commune), in Camaldoli, in Colle Val d'Elsa (Abb. 218), findet man weitere Reliefs. Die Madonna bei Gautier-Parry in Highnam Court (England) kehrt in dem Berliner Stucco N 157 wieder, ein zweites Relief N 158 steht höher. Bode weist dem Meister auch einige Büsten zu, so die des kleinen Johannes, einst in der Sammlung Hainauer in Berlin,

und einen Zwerg in der Sammlung Castellani in Rom. Die schöne Jesusbüste im Palazzo Ducale in Urbino ist nicht von seiner Hand. Der Meister der Marmormadonnen ist leicht zu erkennen an seinen ewig lächelnden und daher leicht karikierten Gesichtszügen, an der harten und brüchigen Art der Falten, die durch Unruhe interessant gemacht werden sollen. Seine Madonnen haben hagere Gesichter und Hände, das Jesuskind dagegen zeigt dicke Fettwulste an den kurzen strammen Beinchen.

Eine ganz andere Natur ist Domenico di Giovanni di Battista, genannt Rosselli (1439—98), in Pistoia geboren, als Zwanzigjähriger schon in Pisa tätig; 1468 macht er hier für Sa. Maria a Monte den Taufbrunnen. 1473 ging er von Florenz nach Pesaro, wo er für den Palast Costanzo Sforzas arbeitete, von dort nach Urbino und Fossombrone. In Urbino ist das Grab der Calapatissa Santucci (1478) im Palazzo Ducale von ihm, in Fossombrone arbeitete er 1480 eine Altartafel für den Dom. Glücklicher als diese große, in fünf Nischen geteilte Tafel und das Lünettenrelief in S. Francesco in derselben Stadt ist Rosselli in Madonnenreliefs, wie dem in Wien (Liechtenstein), Berlin (früher Sammlung Kaufmann), Krefeld (Sammlung Beckerath), Budapest (Abb. 220). Hier findet er eine stimmungsvolle Ruhe. Der Grund der Reliefs bleibt meist frei, die Falten sind fein und still, die Formen des Kindes zierlich und lebendig. Der Altar in Fossombrone zeigt in fünf Nischen die Madonna mit S. Piero, S. Paolo, S. Biagio und S. Aldebrando; unter jeder Gestalt ist in der Predella eine lebendige Szene aus dem Leben der Heiligen dargestellt. Außerdem ist das Grab Francescos di Mercatello (1483) und die Dekoration des Palastes Lolli (1494) von seiner Hand.

Literatur. a) Mino: Bode im Text der Denkmäler usw. S. 119. Venturi Stor. d. a. it. VI 634 H. v. Tschudi, Ein Mad.-Relief von M. d. F., Jahrb. d. pr. Kss. VII 122. A. Venturi, Bassorilievi di M. d. F. in Arch. stor. d. a. 1888, S. 10. Wickhoff, Ein Pißmännchen von M. d. F., Zeitschr. f. b. K. 1889, 198. D. Gnoli, Le opere di M. d. F. in Roma, Arch. stor. d. a. II 1889, III 1890 und IV 1891. Bode, Die Marmorbüste des Alesso di Luca, im Jahrb. f. pr. Kss. XV, S. 272 und Ital. Porträtskulpturen, S. 15 u. 13. C. da Fabriczy, Alcuni documenti zu M. d. F. in Rivista d'arte I 40. G. Poggi, Mino d. F. e la badia fiorentina, Miscellanea d'Arte I 98. Angeli, M. d. F. Firenze 1904. Derselbe: I due Mini in Nuova Antologia CXCVII. Schubring, Cicerone 1922, Heft V.

b) Meister der Marmormadonnen: Bode im Texte zu den Denkmälern S. 130 u. Jahrb. d. pr. Kss. VII, 30 u. III, 33. Venturi, Storia d. a. ital. VI 666.

c) Domenico Rosselli: C. v. Fabriczy, D. R. Jahrb. d. pr. Kss. 1898, 35 u. 117. Derselbe: Uno scultore dimenticato del Quattrocento (D. R.) Firenze 1889. Derselbe: Repertor. f. Kw. 1901, 490 und l'Arte 1907, 208. Bode im Texte zu den Denkmälern S. 131. Venturi, Storia d. a. it. VI 671. C. Ricci in L'Italia 1884, S. 83.

AVE GRATIA PLENA DOM

Abb. 220. Domenico Rosselli: Madonnenrelief. Pietra d'Istria. Budapest, Museum der bildenden Künste

Abb. 221. Jacopo della Quercia: Fonte gaia in Siena. Nachbildung von Sarrocchi.

# VIII.
# Die Plastik Sienas

„Cor magis tibi Sena pandit“ steht über der Porta Camollia Sienas. Die Ghibellinenwelt dieser einst so stolzen, hochgelegenen Turmstadt anders zu empfinden, als die im Tal gelegene Krämerstadt Florenz, ist nicht Romantik und Phantasie, sondern Notwendigkeit und Stilempfindung. Die Stadt ist älter als Florenz und baute ihren schimmernden Marmordom weit früher, als es am Arno gelingen wollte. Die Lage auf drei hohen Bergrücken, die durch tiefe Täler getrennt sind, förderte die Entwicklung um mehrere Mittelpunkte, so daß Dom und Rathaus einerseits, Episkopat und Ordenskirchen andererseits nicht in geschlossener Folge, sondern selbständig und örtlich getrennt sich aufbauen. Der Blick von den Höhen reicht weit über Südtoscana bis zum Monte Amiata und Monte Quirico; solche Weitsicht begünstigt nicht die Erziehung zur nahen Betrachtung, zur Sachlichkeit und Schärfe der Einstellung; dafür aber wird die Intuition ins weite Reich der Phantasie, der dichterischen Neuschöpfung geleitet und der Sinn schöpferischer Umbildung mehr entwickelt als der der sachlichen Kontrolle. Wer, auf Florentiner Sachlichkeit eingestellt, diese andere Art tadeln will, der unterschätzt die positive Kraft poetischer Selbständigkeit. Florenz hat eine prachtvolle Frische im Vordringen, aber auch eine skrupellose Munterkeit beim Abbau ererbter Werte. Das Florentiner Quattrocento würde nicht immer wieder mit der Fülle, Häufung und Unruhe seiner Formgedanken zu ringen gehabt haben, wenn es konservativer die Tradition bewahrt hätte. Sienas Stil hat seine reifste Form im Trecento erreicht; im Quattrocento hütet man sich, dies Erbe allzu eilig zu verzetteln, weil man fühlt, daß nur innerhalb einer ganz sicheren Stiltradition das Mysterium schaubar gemacht werden kann. Dazu kommt freilich das Negative, daß Sienas politische Machtstellung in dieser Zeit stark sinkt, daß die Geldkraft der Geschlechter sich nicht entfernt mit der der Florentiner Banken vergleichen läßt und daß der Strom der Weltgeschichte, Kaiserzüge, Bischofsfahrten und Conciltagungen die Stadt in diesem Jahrhundert nicht mehr berühren. Obwohl zweimal ein Sienese, beidemal ein Piccolomini, in diesem Zeitabschnitt die Cathedra Petri besteigt, kommt ihr Primat der Vaterstadt nur mittelbar zugute. Geschlechterkämpfe toben hier wie in Florenz; geringer sind die Zusammenstöße mit dem popolo grasso.

Jacopo della Quercia: Grabmal der Ilaria del Carretto. Lucca, Dom

Was nun die Plastik betrifft, so hat Florenz den großen Vorteil, daß diese Kunst hier im 15. Jahrhundert die führende war, während in Siena die Malerei an der Spitze blieb. Und doch ist Siena, dank seiner im Trecento hochentwickelten Feinkunst, in den technischen Fragen des Bronzegusses, des Emails, der Goldschmiedekunst, auch in der Majolika und Seidenkunst Florenz überlegen geblieben. Nur zwei Künstler erreichen die vorderste Linie stärkster Persönlichkeit, Jacopo della Quercia und Francesco di Giorgio, Männer, deren Bedeutung mit der Donatellos und Verrocchios verglichen werden kann; aber auch die Kleineren halten die Höhe des Geschmacks, der Sauberkeit und der künstlerischen Einheit. Man braucht nur an das Gesamtniveau der Kunst in Rom und Neapel zu dieser Zeit zu denken, um Sienas Höhe zu empfinden. Die ruhige Kultur der Turmstadt lebt auch in einem herzlicheren Verhältnis zur antiken Welt als das der jungen Handelsstadt Florenz gelang. Des Ruhmes, neben Rom als einzigste Tochterstadt die Lupa als Wappentier führen zu dürfen, hat sich Siena würdig gezeigt. Jener geheimnisvolle Bund, den die Sage der Antike mit der Legende des Mittelalters so herzlich geschlossen hat, wird in Siena immer wieder erlebt. Die Gestalten der alten Römer sind hier lebendiger Besitz: sie sah der Bürger, der ins Rathaus eintrat, im Fresko Taddeo di Bartolos vor Augen; die Catonen hüteten die Bank der Mercanzia, die Federighi gemeißelt hat und zwei von den drei Stadtpatronen sind römische Ritter, S. Vittore und S. Galgano. Der Fund einer antiken Marmorgruppe wie der drei Grazien wird hier als seltenes Glück erlebt und man stellt die zieren Mädchen, unbekümmert um ihre Nacktheit, im Dom auf. Das alte Palio, das Fest des Pferderennens, bis auf die Gegenwart neben dem Tag der Sa. Caterina das höchste des Jahres, ruht ja auch durchaus auf antiken Traditionen. In der Tiefe des Tales aber sprudelt die kühle Quelle der Fontebranda, das Gegenstück zu Roms Acqua vergine, beide ein Geschenk des Mars. Die Fonte gaia, die zum Campo geleitet wurde, bekam den höchsten Schmuck, den man zur Verfügung hatte, eine antike Venusstatue.

Die Plastik des Trecento wird in Siena durchaus von dem Dombau beherrscht; sie ist architektonisch gebunden und stark dekorativ. Für höhere Aufgaben wie die Kanzel des Domes stehen einheimische Kräfte nicht zur Verfügung; Niccolo, der Pugliese, wird aus Pisa gerufen. Und doch gab es eine Menge Bildhauer in Siena, die, da sie daheim keine Aufträge fanden, in Neapel, Florenz, Orvieto, Pistoia, Lucca und Arezzo vor allem Grabmäler errichteten. Aber mehr Geschick und Geschmack als Glutwillen offenbart sich hier; ein Werk wie Andrea Pisanos Bronzetür oder Organas Tabernakel ist nicht darunter. So tritt denn Jacopo della Quercia wie ein schönes Rätsel ganz überraschend auf, ähnlich wie die Brüder van Eyck und wie Claus Sluter.

A) Jacopo della Quercia. Jacopo ist wahrscheinlich 1374 in oder bei Siena geboren als Sohn des Goldschmiedes Pietro d'Agnolo, bei dem er wohl in der Lehre war. Der Zwanzigjährige hat nach Vasari ein großes Reiterstandbild des Heerführers Giovanni Tedesco aus Holz, Werg und Stuck gefertigt, das hundert Jahre lang im Dom stand und von dem der Sieneser Chronist Tizio berichtet, der Feldherr habe, mit glänzendem Helm und Panzer angetan, das Schwert in der erhobenen Hand, auf einem weißen Roß gesessen, das, mit den Vorderbeinen zum Sprunge ausgreifend, sich aufgebäumt habe. Pandolfo Petrucci ließ 1506 das Denkmal zertrümmern; aber Vasaris und Tizios Notizen genügen, um sich ein Standbild vorzustellen, das in farbiger Plastik Simone Martinis Guidoriccio Fogliani weit überholte; ein Erstling der Sieneser Romantik, kühn im Aufbau und solide in der Technik, die Vasari besonders rühmt. Vielleicht war die Statue ursprünglich improvisiert für den Katafalk der Totenfeier, und wurde dann, weil sie solchen Eindruck machte,

dauernd am Grabe aufgestellt. 1402 treffen wir Jacopo in Florenz, an der oben (S. 23) geschilderten Konkurrenz um die Türe des Baptisteriums beteiligt. Er ist Ghiberti unterlegen und sein Proberelief ist nicht erhalten; einen gewissen Ersatz bietet das 30 Jahre später entstandene Marmorrelief Jacapos in Bologna, das vielleicht in der Komposition sich mit der Konkurrenzarbeit deckt. Der Aufenthalt in Florenz war jedenfalls bedeutungsvoll für den jungen Künstler. Das Andersartige der Arnostadt — man stelle sich einen Münchener Künstler vor, der zum erstenmal nach Berlin kommt! — Brunelleschis Dombau, die Loggia de'Lanzi und Orcagnas Tabernakel — das und vieles Geistige werden Jacopo stark bewegt haben. Aber der Fremde konnte in Florenz nicht Fuß fassen; 1406 finden wir ihn in Lucca, wo der Condottiere Paolo Guinigi ihm den Auftrag gibt, ein Grabmal für seine junge, eben im Wochenbett verstorbene Gemahlin Ilaria del Carretto zu errichten (Tafel IX). Grabfigur und Sockelrelief sind erhalten, dagegen fehlt der Aufbau des Tympanons. Vor allem spricht die Grabfigur der ruhenden Fürstin eine ergreifende Sprache. Ich kann es mir nicht versagen, Carl Cornelius' schöne Würdigung der Ilaria hier abzudrucken:

Abb. 222. Jacopo della Quercia: Grabmal der Ilaria del Carretto. Lucca, Dom.

„Die Grabfigur eines in der Blüte der Jahre dahingerafften Weibes hat an und für sich schon etwas Rührendes (Abb. 222). Auch der Nüchterne gerät unwillkürlich auf empfindsame Gedanken. Diese Stimmung, einmal wachgerufen, saugt sich groß an dem ausdrucksvollen Formengehalt. Der Künstler sucht den Reiz der jugendlichen Erscheinung in der fast mädchenhaften Schlankheit, die er durch eine weise Wahl in seinen Mitteln zu verkörpern weiß. Diesem Bestreben kommt die Tracht zustatten, die, abgesehen von dem turbanartigen, reichgezierten Kopfputz, im Verhältnis zu dem Luxus jener Zeit auffallend einfach gehalten ist. Das mantelartige Kleid ist hoch gegürtet und liegt mit seinem Stehkragen so fest und glatt um Hals und Schultern an, daß die Büste in ihrer Bildung sich wirksam hervorhebt. Langgezogene Parallelfalten, die die Gestalt begleiten, sowie nach vorn gelegte Ärmelsäcke verstärken diesen Zug ins Gestreckte. Dazu kommt die längliche Profillinie des zurückgelehnten Kopfes und die mit ihr parallel geneigten Seitenflächen der beiden Kissen, die in leiser Senkung den leicht konkaven Schwung der Gestalt bedeutsam einleiten. Aus dem Zusammenklingen dieser Linien resultiert zugleich der Eindruck wohltuendster Ruhe, in dem das Auge an der Figur hin- und hergeleitet wird und sie ohne Mühe zu fassen vermag. Dabei wird der schweifende Blick aufs lieblichste zurückgelenkt nach dem Antlitz der Toten mittels der Kopfbewegung des Hündchens. Das kleine Tier ist in seiner täglichen Gewohnheit dargestellt, zu den Füßen der Herrin zu liegen. Allzu lange jedoch scheint ihm ihr Schlaf zu dauern und voll Ungeduld hängt es an den Augen der Toten und harrt — vergebens — auf Gruß und Liebkosung. Das alte Motiv ist hier so behandelt, daß es einen ergreifenden, ich möchte sagen persönlichen Zug in die Charakteristik des Ganzen bringt. Durch die Andeutung eines liebenswürdigen Momentes aus dem Leben der Verstorbenen scheint gewissermaßen ihr Leben versinnbildlicht zu werden.

Der Anblick des Hauptes gibt uns eine Gewähr für die Festigkeit und Fülle der Körperformen. Schon das Profil mit dem fast geradelinigen Nasenrücken, der Stumpfnase und dem energisch vorspringenden Doppelkinn hat etwas Gedrungenes. Bei der Vorderansicht erstaunt man dann über die ungeahnte Breite des Gesichtes. Und da das Auge für die Proportion nun geöffnet ist, fällt uns zugleich eine beträchtliche Breite der Schultern auf. Noch mehr jedoch überrascht uns die fleischige Weichheit der Brust: in förmliche Fettpolster scheint der Gürtel einzuschneiden, denn die Brüste drängen und quillen über ihn hervor. Das verhüllende Gewand nimmt teil an dieser Schwellung: ein sanftes Geriesel von Falten und Fältchen ist entstanden. Während nun in den Gewandpartien am unteren Teil der Gestalt nicht gerade viel Geist aufgeboten ist, behandelt der Künstler hier, über der Brust, den Marmor mit feinster Meisterschaft. Jene kleinen Falten, die aus der toten Fläche des Gewandes allmählich aufleben, sind mit höchster Delikatesse gegeben. Auch in den Kissen, in den Manschetten, in dem sammetweichen Kopfputz mit den Stickereien ist das Stoffliche

Abb. 223. Jacopo della Quercia: Sapientia. Von der Fonte gaia, Siena.

gut zur Erscheinung gebracht. Mit dem steifen Stehkragen kontrastiert prächtig das Antlitz der Toten, welches mit ganz besonderer Liebe durchgeführt ist. Bei einem Verzicht auf alle Detailbildung sind die Übergänge in den fleischigen Teilen von einem wunderbaren Schmelz. Dem Kopfschmuck entlang, gleich einer Umrahmung der Schläfen, zusammengebunden, sind sie doch völlig frei von schematisch archaischer Anordnung; zwanglos, ohne symmetrische Ängstlichkeit lösen sich auf beiden Seiten der Stirn einige wellige Löckchen ab. Man könnte sich denken, daß sie blond waren und einen hellen, rosigen Teint durchschimmern ließen. Der Geist aber, der aus diesen Formen und Linien zu uns spricht, ist liebenswürdige Holdseligkeit.

In dem Umstand aber, daß Quercia nackte Kinder in die Kunst eingeführt, liegt ein Verdienst von epochemachender Bedeutung. Es ist kein Zufall, daß diese Neuerung von einem Sienesen ausging. Siena hat vor Florenz den Vorzug, dem Kinde von jeher ein feineres Verständnis entgegengebracht zu haben, die Christuskinder auf den dortigen Madonnenbildern kontrastieren in ihrer sensiblen Erscheinung mit der Plumpheit der florentinischen Bambini. Vor Quercia gab man, an den Grabmonumenten besonders, halbwüchsige, bekleidete Engel, seit Quercia tritt der nackte Putto auf. Florenz folgt darin nach. Vorher hat es nichts Gleichartiges zu bieten, denn die sporadischen und untergeordneten Kinderdarstellungen am Dom wollen, unserem Sarkophage gegenüber, nicht viel bedeuten.

Es gilt stets als ein denkwürdiger Moment in der Kunstgeschichte, wenn die Kunst beginnt, sich dem Kinde und seinen Beschäftigungen zuzuwenden. Die Erfassung des Ursprünglichen in dem Wesen des Kindes setzt immer eine naturalistische Richtung voraus, die in der Breite des Lebens sich ergeht und jedes Geschöpf der großen Mutter Natur mit gleicher Liebe ergreift. Die Freude an einer noch unentwickelten,

Abb. 224. Stucco nach dem Kopf der Sapientia von Quercias Fonte gaia in Siena. Amsterdam, Sammlung Lanz.

aber schwellenden, treibenden Formenwelt ruft besonders das Kind in das Bereich der künstlerischen Phantasie. Und so ist es bedeutsam, daß dieses Werk am Beginne des Quattrocento, diesem kinderfreundlichsten aller Jahrhunderte steht. Es ist, als ob die Genien einer neuen Zeit sich versammelt hätten um das Grabmal dieser Frau, die wie eine Personifikation der Gotik anmutet."

Venturi glaubt, daß Jacopo 1408 in Ferrara gewesen und die dortige datierte Marmorstatue der Madonna in der Sakristei des Domes (ursprünglich für die Capelle de' Silvestri im Dom) und einige Heiligenfiguren gemacht habe; aber schon Cornelius hat die Unmöglichkeit erwiesen, die plumpe derbe Statue der Madonne dem Meister des Ilaria-Grabes zuzumuten. Die von Venturi (Arte 1908) publizierte Bischofsstatue in der Sala del consiglio bei der Kathedrale zeigt freilich quercieske Züge; aber sie steht Arbeiten wie den Figuren auf dem Grabmal Vari in S. Giacomo in Bologna nahe, ist also der späteren Richtung Quercias verwandt und sicher nicht 1408 anzusetzen.

Am 22. Januar 1409 wird dem Künstler von seiner Vaterstadt der Schmuck der Fonte gaia (Abb. 221 übertragen, eines Brunnenkastens auf dem edlen bogenförmigen Campo der Stadt, wohin mit vieler Mühe ein Aquadukt für die durstende Oberstadt geleitet war. Fonte gaia heißt dieser Quell der Höhe im Unterschiede von dem dunkeln dämmernden Brunnenhaus der Fonte branda. Am Scheitel des Bogens gelegen, den der von hohen Palästen und damals auch noch von steilen Geschlechtertürmen umsäumte Platz bildet — die Sehne des Bogens läuft am Rathaus entlang — ist dieser Brunnen nicht nur bis heutigen Tages eine wichtige Wasserquelle der Stadt, sondern sein Naß spendet auch den kühlen Trunk für die Pferde des Palio, die nach dem Wettrennen hier für ihre Leistungen belohnt werden. Der rechteckige Wasserkasten ist deshalb an der Vorderseite ganz niedrig, damit die Tiere bequem saufen können, an der Rückseite und den Querseiten erheben sich Brüstungen, deren Innenseite Quercia mit allegorischen Gestalten geschmückt hat. Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß nur Frauen das heilige Wasser hüten, ein ähnlicher Gedanke wie bei der „acqua vergine" der Römer. In der Mitte der Rückseite thront die Madonna, anbetend nahen ihr zwei Engelmädchen in Tabernakeln; seitlich sitzen Justitia, Fides, Temperantia, Sapientia, an den Schmalseiten Prudentia, Spes, Fortitudo und Caritas (Abb. 223 u. 224). Ganz vorn rechts und links ist noch die Erschaffung Adams und die Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt. Die Lupae, welche das Wasser speien, trugen einst kleine Knaben (Romulus und Remus) auf ihrem Rücken. Auf den vorderen Ecken der Brüstung sind zwei heidnische Frauen aufgestellt, die Mutter der römischen Zwillinge Rhea Silvia und ihre Pflegemutter Acca Larentia; zwei weitere Figuren auf den hinteren Ecken sind verschwunden.

Leider ist der Brunnen durch das Wasser und durch Bubenhand früh verstümmelt worden; an Ort und Stelle steht heute eine Kopie Sarrocchis, die Originalreliefs sind in der herrlichen Loggia an der Rückseite des Palazzo pubblico aufgestellt. Aber auch aus den sehr verwaschenen und zerstoßenen Resten

Abb. 225. Jacopo della Quercia: Altartafel. Lucca, S. Frediano.

bricht noch die alte Schönheit wieder auf. Das majestätische Gebaren der sitzenden Frauen, der Ernst, die Feierlichkeit ihres Thronens, die Fülle ihrer Bewegungsmotive, die stolze Gelassenheit und doch weibliche Innigkeit ihrer idealen Erscheinung führen direkt zu Michelangelos Sibyllen an der Sistinischen Decke. Eine Stimmung wie beim „Noli me tangere" umheiligt die frauliche Schar, deren hohe Art Wasser und Menschen segnet. Während von der steilen Wand des Palazzo pubblico gegenüber drohend zwei mächtige Lupae sich heiser schreien bei der Wacht des Stadthauses, segnen hier unten die „Mütter" das quellende Naß, das sie gütig spenden, wie einst die Lupa ihre Milch den Zwillingen bot. Die Gewänder all dieser thronenden und stehenden Frauen sind im großen Schwung gelegt, der Leib verschwindet in ihrem Gewoge, kleine Köpfe steigern den Eindruck der Länge. Das Sitzen ist schwer und wuchtig, der Kontrapost führt zu reichster Bewegung, alles ist auf die höchste Note gebracht. Natürlich dürfen wir nicht eine Feinarbeit erwarten wie beim Grab der Luccheser Fürstin, da es sich um ein Monument der Straße, der Sonne, des Wassers handelt. Das Licht trifft mit gelber Fülle die Ränder und Formen, es läßt die Schatten tiefer dunkeln und Rundungen aufleuchten. Besonders saftig und lebensvoll gerieten auch die ornamentalen Ranken, die im stolzen Volutenschwung sich bäumen und mit ihrer Frische den Stein zu durchbrechen scheinen. In der Rhea Silvia ist wohl ein Nachklang jener Venusfigur zu finden, die einst hier den alten Brunnen gesegnet hat. „Jacopo fece le figure morbide e carnose e fini il marmo con pazienza e delicatezza," sagt Vasari bewundernd. Schon das Trecento hatte schwere Sitzfiguren geformt, aber sie waren erstarrt in typischer Ruhe und Frontalität. Hier aber ist Fülle mit Bewegung, Ruhe mit Erregung verbunden; die selbstbewußte Freiheit der Südländerin, die ihre Schönheit lächelnd und doch stolz trägt, erfüllt diese elf Frauen. So etwa mag Dante den Kreis der verklärten Frauen in der Rose des Paradiso erschaut haben! Was ein Ambrogio Lorenzetti etwa 70 Jahre früher auf die Wand des Rathauses gemalt hatte, jene Justitia und Prudentia und vor allem die schimmernde Pace, das rückt Quercia nun im Stein ins Sonnenlicht an das jubelnde reine Wasser. Das Mysterium des Brunnens wird nur von dem Dürstenden begriffen; nur in der vollen Glut, wenn der Sol leone über die Fluren brüllt, kommt auch die Fonte gaia zum vollen Ausdruck ihres heiligen Segens. Und nie erschien mir der Wasserkasten sinnvoller, als wenn ich beim Pferderennen die keuchenden Tiere in langen, langen Zügen das köstliche Naß am Brunnen saufen sah.

1409 bekam Jacopo den Auftrag für diesen Fonte; zehn Jahre später wurde der Brunnen aufgestellt und der Künstler bekam die stattliche Summe von 2320 Guden. Außerdem wurde

Abb. 226. Jacopo della Quercia: Verkündigung an Zacharias. Broncerelief am Taufbrunnen. Siena, Baptisterium.

Quercia in den Rat der Prioren gewählt. Er hat die zehn Jahre nicht lediglich an dem Brunnen gearbeitet; 1413 und 1416 machte er zwei Werke für Lucca, den Altar in der Sakramentskapelle zu S. Frediano (Abb. 225) und die Grabplatten des Ehepaares Trenta in derselben Kirche. Der Wandaltar ist ein fünfteiliges Polyptychon mit Dreipässen, Fialen, Aufsätzen und einer Predelle, also ein Gehäuse von der Art, wie sich solche tavole vielfach in der Malerei des Florentiner Trecento finden. Hier war Quercia gezwungen, die Madonna und die Heiligen in schmale hohe Tabernakel zu stellen; die Bewegung, welche infolgedessen den Gliedern versagt ist, äußert sich desto wilder und ungestümer in den Falten, die mit absichtlicher Fülle gehäuft und gebauscht sind. Die Predella wurde erst 1422 hinzugefügt; sie zeigt, wie so oft, einen ganz anderen Stil als die Haupttafel, in dem epischen Fluß des Breitformats.

Eine andere große Arbeit wurde von Jacopo auch schon während der Ausführung der Fonte übernommen, der Taufbrunnen für das Baptisterium des Domes. Schon 1415 und 1416 beginnen die Verhandlungen, Jacopo entwirft diesen neuen Fonte und macht 1419 das Modell für das eine Relief (Zacharias im Tempel), das aber erst 1430 gegossen wird. Der Taufbrunnen bildet ein klares Gegenstück zur Fonte gaia. Hier der offene Wasserkasten im Sonnenlicht, dort ein geschlossenes Becken, aus dessen Mitte ein wuchtiges Ciborium hochsteigt, im Dämmerlicht der Kirche; hier die ewig quellende Kraft, von Wölfinnen gespien, von Frauen gehütet, dort das schweigende spiegelnde Wasser, von der Erinnerung an den Täufer umgeben und von Propheten gesegnet. Hier das Treiben der Sieneser Mädchen, die ihre Kupferkrüge füllen, dort der kleine Schrei des Neonato und des Priesters ehrwürdige Litanei. Endlich: hier alles in Stein, dort Marmor mit Bronze, Emailbänder und ein goldener Sportello. Aber in beiden Werken bricht Jacopos Kinderliebe durch: wie er auf den Lupae die Zwillinge reiten und jauchzen ließ, so läßt er auf dem Ciborium die Engelkinder tanzen, klatschen und einen fröhlichen Reigen aufführen, weil wieder einmal ein kleines Heidenkind Christ werden soll.

Quercias früheste Arbeit an diesem Taufbrunnen ist also das Bronzerelief (Abb. 226) mit dem Anfang der Täufergeschichte. Es ist jene denkwürdige Szene, wo der Engel dem überraschten Greis Zacharias im Tempel ankündigt, daß er noch einen Sohn bekommen soll — der Alte wird in freudigem Schreck sprachlos —, erst als er das kleine liebe Wunder wirklich auf den Knien hält, kehrt ihm die Sprache wieder. Breite, wuchtige romanische Bogen mit Gebälk darüber geben die Architektur des Heiligtums, in das wir von links hereinsehen. An den Altar drängt der Bote des Himmels, er faßt das Rauchfaß an, um Zacharias' Funktion zu unterbrechen, legt breit die Linke auf den Altar und spricht nun mit höchster Bestimmtheit seine Verheißung. Betroffen steht der Alte und steicht den Bart; er hat viel erlebt und zögert, sich von dem so viel Jüngeren in seinen Lebensabend dreinreden zu lassen. Aber am Staunen der anderen Figuren sehen wir, daß der Engel zu reden weiß. Oder geraten sie in Erregung, weil das Opfer unterbrochen ist? In den Tiefen des linken Seitenschiffes erscheint Elisabeth mit ihrer Magd — sie ahnt noch nicht, daß vorn am Altar ihr Geschick mit entschieden wird.

Abb. 227. Jacopo della Quercia: Prophet vom Taufbrunnen. Siena, Baptisterium.

Die Bewegungen der Figuren sind wieder mit lastender Wucht und Notwendigkeit erfüllt, schwer und massig ist das Faltenspiel. Besonders stark sprechen überall die Hände; es sind wohl die des Plastikers selbst. Nichts verrät mehr den Goldschmiedelehrling; nur die Güte des Gusses deutet auf eine hohe technische Schulung. Das Relief liegt im Dunkel, man kann es nur bei Kerzenschein sehen; das ist die rechte Beleuchtung für das Mysterium dieser Kirchenszene.

Abb. 228. Jacopo della Quercia: Prophet vom Taufbrunnen. Siena, Baptisterium.

Das sechseckige Ciborium steigt aus dem kühlen Wasser des Beckens auf Säulenbündeln hoch. Pilasterarchitektur im Sinne Brunelleschis und Masaccios rahmt die einzelnen Felder, in flachen Nischen stehen fünf mächtige Propheten (die sechste Seite wird vom Sportello eingenommen (Abb. 227 u. 228). Die Idee der Begeisterung, des Erfaßtseins, beherrscht diese schweren Mantelmänner; „veni creator spiritus" schallt es von ihren Lippen. Es sind alte und junge Propheten, Bärtige und Bartlose, aber alle in den weiten Mantel gehüllt, dessen teigige Falten massig und voll um die Schenkel, die Schultern, die Brust rauschen. Ähnlich die auf höchster Spitze stehende Täuferfigur. Die Statuetten der Tugenden und der Putten sind von Donatello und anderen Sieneser Meistern.

Dieser Taufbrunnen ist erst nach 1430 fertig geworden; aber schon 1425 wurde Quercia von Siena nach Bologna gerufen, wo der Erzbischof von Arles, Gesandter in Bologna, ihm die Dekoration des Hauptportals von S. Petronio übertrug. Ein ausführlicher Kontrakt fordert höchste Leistung. Jacopo geht nach Mailand, nach Venedig und Verona, um den Marmor zu holen; ein Gehilfe Cino di Bartolo wird erwähnt. Zehn Jahre lang dauert der Streit um den Künstler zwischen Siena und Bologna; dieses will seine Porta, jenes den Fonte vollendet haben. Bis zu seinem Tode (1438) hat Quercia sich im Dienst der beiden Städte aufgerieben.

Im Tympanon des reich verzierten Portals der alten gotischen Kathedrale thront Maria, neben ihr stehen die beiden Heiligen Petronius und Ambrosius; am Türsturz neutestamentliche Reliefs (Jugendgeschichte Christi); in den Laibungen Reliefs mit den Halbfiguren der Propheten, endlich vorn am Rand der Laibung je fünf Reliefs der Schöpfungsgeschichte. Die Madonnenfigur gibt in der geballten Wucht ihres Thronens noch eine Steigerung über die Figuren der Fonte gaia hinaus. Ursprünglich sollte neben ihr der Papst knien; daraufhin ist die Bewegung des strampelnden nackten Christkindes komponiert. Der Ambrosius blieb bei Jacopos Tode unvollendet; Domenico de Janni da Varignana hat ihn vollendet. Ebenso sind bei den Propheten Gehilfen beteiligt: Antonio di Minello aus Padua und Antonio da Ostiglia.

Abb. 229—231. Jacopo della Quercia. Drei Reliefs der Paradiessage vom Portal S. Petronio in Bologna.

Das Wichtigste sind die Reliefs der Paradiesgeschichte (Abb. 229—234). Die Erzählung beginnt nicht mit der Erschaffung der Welt, sondern setzt sofort bei der Menschenschöpfung ein. Adams Erschaffung, Evas Erschaffung, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Adam gräbt und Eva spinnt, Kain und Abels Opferung, Abels Tod, Noah verläßt die Arche, Noahs Trunkenheit, Isaaks Opferung — so lauten die zehn monumentalen Titel. Der Reliefstil ist ein anderer als bei der Tempelszene des Zacharias: vor ruhigem Grund stehen in stetigem Vordrängen die Figuren. Die Szenerie ist so knapp wie möglich — das Paradies wird durch den einen verbotenen Baum repräsentiert, hinter Abel steht ein massiver Brandaltar und nur über Noahs trunkenem Haupt schattet Weinlaub. Die Schlagkraft in der Erzählungskunst dieser Reliefs hat immer wieder Eindruck gemacht — nicht zuletzt bei Michelangelo, der in seinen Sistina-Fresken sich vielfach an die Psychologie, ja, an die Kompositionen Quercias anschließt. Meist sind es nur zwei oder drei Figuren, die in lebendigster Energie sich gegenüberstehen. Quercia hat hier seiner Freude am nackten Leib frönen können. Der Akt wird von ihm viel allgemeiner behandelt als von Donatello; um so großzügiger gelingt die Gesamtgebärde, wie etwa beim grabenden Adam, beim zurücksinkenden Abel. Das letzte Relief gibt, wie schon oben erwähnt, eine Parallele zu Quercios verlorenem Relief von der Florentiner Konkurrenz. Wie fern sind wir hier der Florentiner Welt! Als Jacopo diese Reliefs meißelte, arbeitete Ghiberti an der ersten Tür, Donatello an der Verkündigung in Sa. Croce. Jener drängte auf malerischen Reichtum und Weichheit der Bewegung, Donatello auf chargierte Schwere und Fülle. Demgegenüber erscheint Quercia schlicht, bescheiden, fast simpel. Aber dann merken wir, daß all die Knappheit Absicht und Prägnanz ist. Urtypische Vorgänge — Lebenserschaffung und der erste Todesschrei, Sündenfall und Verzweiflung eines liebenden Vaters — sind auf die knappste Sentenz gebracht. Man fühlt, daß Quercia die biblischen Situationen selbständig durchdachte und mit neuer Psychologie angefüllt hat. Oder gab es früher schon ein Bild der Versuchung, bei dem Adam so resolut als der ahnungslos Kecke und Trotzige aufgefaßt war? Ergreifend ist auch das Doppelbild der beiden Kain-Reliefs. Wenn Quercia — und Michelangelo — in die knappen Stationen der Urgeschichte auch Noahs Schande mit aufnahmen, so geschah das wegen des Nebensinns dieser heiklen Szene; sie illustriert hier wie auch am Florentiner Campanile den reichen Segen guter Weinjahre.

Die neutestamentlichen Szenen stellen die Geburt Christi, die Anbetung der drei Weisen, die Darbringung im Tempel, den Kindermord und die Flucht nach Ägypten dar. Sind sie auch nicht Neuschöpfungen im Sinne der Genesisreliefs, so fühlt man doch auch hier persönlichste Eigenart; man braucht nur an die Kompositionen der Pisani oder der Florentiner Quattrocentisten zu denken. Auch hier die Szenerie sehr knapp; die Figur herrscht. Vielleicht gelang die Simeon-Szene am besten; Venturi spricht sie freilich Cino di Bartolo zu.

Das Museo civico in Bologna bewahrt noch einige Reste eines Altares von Jacopos Hand. In San Giacomo maggiore in Bologna steht das Grabmal des Antonio Galeazzo

232—234. Jacopo della Quercia. Drei Reliefs der Patriarchensage vom Portal S. Petronio in Bologna.

Bentivoglio (ursprünglich für die Familie Vari gearbeitet und daher mit dem Professorenrelief geschmückt). Hier sind die auf dem Sarg stehenden Figuren Marias und der Apostelfürsten sowie die Liegefigur des Toten und die Kathederreliefs von Jacopo selbst, das andere von Schülerhand. Wichtiger scheint mir die große farbige Holzmadonna des Louvre (Abb. 235), die schon A. Michel für Quercia in Anspruch nahm, sicher ein sienesisches Werk und sehr verwandt der Bologneser Madonna Quercias. Der Berliner Katalog weist Quercia eine wundervolle kleine Halbfigur der Madonna mit dem Kind (N 242, „Jugendarbeit" zwischen 1410 und 1420) und als Werkstattarbeit die Holzstatuette einer stehenden Madonna (N 243, um 1435) zu. In London gelten die vier Nummern 7572—75 als Arbeiten Quercias; aber diese Meinung des Katalogs von 1862 ist heute längst überholt. Dagegen haben die fünf Holzstatuen in S. Martino in Siena (die Madonna, Paulus und Antonius, der Täufer und Petrus) eine unmittelbare charakteristische Beziehung zu Quercia, ohne doch eigenhändige Werke von ihm zu sein. Sie atmen den heroisch-erregten Stil Quercias, verraten dabei aber mehr handwerkliche Geläufigkeit.

Kehren wir noch einmal zu Quercias Hauptwerken zurück. Das Grabmal der Ilaria gibt die edelste Feinarbeit des Details und eine höchste Innigkeit, wie wir sie so oft gerade bei Jugendarbeiten finden — man denke an Schadows Grabmal des Grafen von der Mark in Berlin. Die Fonte gaia ist dann ein Werk reifer Meisterschaft, monumentaler Feierlichkeit mit reichster symbolischer Unterströmung; ihrem Freilichtcharakter gegenüber bietet die Fonte battesimale den Kammerstil. Die höchste Erzählungskunst offenbart Jacopo in den Genesisreliefs, in denen die Unruhe gebändigt, die Wildheit gedämpft und der Vortrag auf die knappste Schlagkraft gedrängt ist. Quercia ist der größte Bildner, den Siena hervorgebracht hat. In seiner monumentalen Wucht bildet er zwsichen Giovanni Pisano und Michelangelo das starke Mittelglied. Es gibt Momente in dieser Kunst, die selbst ein Donatello nicht erreicht. Verwandt erscheint er nur einem Zeitgenossen, der fern von Toscana, in Burgund, damals auch an Brunnen und Grabmälern die Steine zum Reden brachte — Claus Sluter. Wir wissen nichts von einer Berührung der beiden Männer; doch war der Weg zwischen Italien und Südfrankreich seit dem Avignoneser Exil der Päpste viel beschritten. Auch der Auftraggeber Jacopos in Bologna, der Erzbischof von Arles, weist nach Frankreich. Wir haben zudem in jenen Jahrzehnten mehrere Kirchenconcile — in Constanz 1414—18, in Basel

235. Schule Jacopos della Quercia. Bemalte Holzfigur der Madonna. Paris, Louvre.

1431, in Ferrara 1435 — die einen Austausch von Süd und Nord ermöglicht und begünstigt haben. Man lese nur in Vespasiano Bisticcis Viten nach, welch große Rolle diese Concile im Leben seiner Helden spielen.

Freilich, Quercias Kunst ist einseitig, neben Donatellos und selbst Ghibertis Vielseitigkeit scheint er gebundener. Die Lieblingsaufgabe jener Zeit, das Porträt, ist von ihm nicht ergriffen worden; ebenso fehlt die Freifigur, fehlt der Bronzeguß (abgesehen von dem einen Täuferrelief). Die Leidenschaft für den Stein überracht bei ihm um so mehr, als er wie so viele andere Plastiker jener Zeit aus der Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen ist. Auch das Madonnenrelief im familiären Sinn hat er nicht geformt. Man sehe im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sich den Stucco nach der Madonna an der Fonte gaia an, um zu fühlen, wie wenig diese Komposition einem eingeordneten, harmonischen Madonnenrelief gleicht. Bei Professor Lanz in Amsterdam gibt es einen feinen Stucco nach dem Kopf der Sapientia von der Fonte gaia (Abb. 224), der sehr anziehend und bewegt ist; aber auch dies Werk ist keine Büste im Sinne des Quattrocento. Übrigens blieb Siena im ganzen Jahrhundert zurückhaltend auf dem Gebiete des Porträts; auch hierin wieder verrät sich die Sieneser Eigenart dichtender Phantasie, die mächtiger wirkt als scharfe Beobachtung des einzelnen.

B) Giovanni Turini. Gleichzeitig mit Quercia arbeiteten am Taufbrunnen die Sieneser Goldschmiede Turini, sowohl der Vater Turino di Sano, wie die Söhne Barna, Lorenzo und Giovanni. Der letztere ist bei weitem der Wichtigste. Von ihm stammen die beiden Bronzereliefs: Die Geburt des Täufers und die Predigt des Täufers, die Tugendgestalten der Tapferkeit, Gerechtigkeit und Weisheit und einige Putten. Giovanni hat auch wahrscheinlich das Relief Quercias: „Zacharias im Tempel" gegossen. Das Relief mit der Geburt des Täufers (Abb. 237) ist idyllisch und bürgerlich wie so manches Wochenstubenbild des Quattrocento aufgefaßt; die Maler Sano di Pietro und Sassetta pflegten solche Interieurs ähnlich zu beleben. Die jungen Mütter, die ihre neonati an den Taufbrunnen brachten, konnten hier ihre eigene Wochenstube wiederfinden. In drei Schichten baut sich die Szene: vorn der alte schreibende Zacharias, dem gegenüber auf der Bettbank Maria mit dem kleinen Täufer sitzt; dann das große Bett mit dem schön verzierten Cassone davor, endlich die Halbfiguren der Dienerinnen. Vorhänge, Kassetten und Wandtücher sorgen für die Belebung der Flächen. Pietro Lorenzettis Geburtsbild von 1342 in der Sieneser Domopera bietet eine verwandte Komposition. (Ein alter Stucco des Reliefs findet sich im Berliner Museum N 244.) Das andere Relief ist schwächer; die Bergkulissen des Jordantales, die Machärusburg, der Wald oben links sind wenig ausdrucksvoll; die Gebärden des Täufers und seiner Gemeinde konventionell. Ausgezeichnet gelang der Guß, besser als bei manchem Relief Donatellos. Bei den drei Tugendgestalten erreicht Giovanni ein schönes, volles Pathos in den tief gebauschten Gewändern; die weichen runden Köpfe atmen ruhiges Leben. Auch bei diesem Brunnen also sind es wieder sechs Frauen (die anderen Gestalten sind von Donatello und Goro di Neroccio),

welche das geweihte Wasser hüten, ein ähnlicher Gedanke wie an der Fonte gaia. Köstlich ist das muntere Springen, Laufen und Jauchzen der kleinen Putti, die oben auf dem Marmortambour herumhüpfen und sich freuen, daß unten am geweihten Wasser wieder ein junges Christkind getauft wird.

Zwei kleinere Weihwasserbecken von Giovannis Hand sind in der Sakristei des Sieneser Domes und in der Kapelle des Palazzo pubblico. Hier lernen wir Giovanni als Feinarbeiter und Goldschmied kennen, der solche Dinge graziös nach der besten Sieneser Tradition zu gestalten weiß. Am bedeutendsten aber ist die Bronzelupa vor dem Palazzo pubblico (Abb. 338). Von hoher Säule blickt das alte Wappentier der Tochterstadt Roms wachsam und drohend herab. Ihr hagerer Leib, die scharf vorgeschobene Schnauze, die steilgestellten Ohren wirken wie eine Illustration zu Dantes Versen von der Lupa (Inferno, I 49 ff.):

„E d'una lupa, che di tutte brame
Sembiava carca nella sua magrezza
E molte genti fe' gia' viver grame,
Questa mi porse tanto di gravezza
Con la paura, che uscìa di sua vista."

Der Typus dieses Wappentiers war vom Trecento übermittelt; wir haben noch oben an der Wand des Sieneser Rathauses zwei frühe Lupae aus Stein, die derb und wuchtig wirken. Giovanni steigert den Ausdruck des Drohenden, der Wachsamkeit und Zähigkeit, läßt uns aber auch das Edle des Wolfganges empfinden. Die Knaben an den Eutern sind natürlich auch von Giovanni, während sie ja bei der etruskischen Lupa auf dem Kapitol eine Zutat der Renaissance sind. (Weitere kleinere Arbeiten Giovannis erwähnt mein Buch: „Die Plastik Sienas im Quattrocento", Berlin 1907, S. 33ff.).

236. Neroccio (?). Verkündigungsfiguren, Holz, vergoldet. Siena, Santuccio di S. Galgano.

C) Antonio Federighi de'Tolomei ist derjenige Plastiker in Siena, der Quercias Erbe als Steinbildhauer antritt. Allerdings tritt er erst 1444 mit Arbeiten hervor, und ist von 1450—56 in Orvieto als Capo maestro tätig; von einem persönlichen Schülerverhältnis zu Quercia darf deshalb nicht gesprochen werden. Sein Hauptwerk ist der Schmuck der Loggia de' Cavalieri, die an der Rückwand eines der alten Palazzi am Campo, der sog. Mercanzia, die Vorhalle bildet. In der Halle stehen zwei mächtige Steinbänke; die rechte ist 1464 von Federighi mit den Relieffiguren der alten Römer Cicero, Cato, der beiden Scipionen und des Curius Dentatus geschmückt worden (Abb. 239). Siena hat den Humanismus viel mehr betont als Florenz und immer das Erbe der alten Römertugenden hochgehalten. Wie Taddeo di Bartolo im Rathaus dem zur Gerichtssitzung schreitenden Bürger die alten Römerfiguren an die Wand gemalt hat, so zeigt sie Federighi hier den Ratsherren am Kaufmannsgericht. Der Vergleich dieser Sitzfiguren mit denen an der Fonte gaia liegt nahe. Hier schwer sich breitende Frauenleiber, dort straff und steil thronende Männer; hier der reiche Wassersegen, dort die strenge Warnung vielerfahrener Richter. Üppig leuchtet dafür die Rückseite bei Federighi (Abb. 240); da hängen Kränze, festlich geschmückte Schilde der einzelnen Quartiere der Stadt glänzen in der Sonne und die Lupa liebkost im Schatten des Baumes die kleinen Zwillinge. Die Wangen der Steinbank bringen noch die griechische Geschichte von Herkules und Omphale.

Den fünf Heroen der alten Roma entsprechen fünf Statuen außen an den Pfeilern der Mercanzia mit den Schutzpatronen der jungen Sena. Drei dieser Nischenfiguren, die ein

237. Giovanni Turini. Geburt und Namengebung des Täufers. Bronzerelief am Tabernakel in S. Giovanni, Siena.

Gegenstück zum Florentiner Statuenkranz an Or San Michele bilden, hat Federighi gearbeitet: Ansano, Vittore und Savino (1456—63). Der junge Vittore (Abb. 243) ist ein strahlender Heldenjüngling in der Art von Donatellos Georg; auch er stemmt das Schwert vor sich auf den Boden und wendet den Blick scharf zur Seite. Der schwere Mantel bauscht sich vor den Schenkeln und liegt auf der rechten Schulter breit auf. Tief ist der Bohrer in den Stein gegangen, tief schatten die Falten; desto heller glänzen die Ränder des Mantels.

Den Patronen der Mercanzia reiht sich die wildenergische Moses-Figur in der Domopera trefflich an; sie bildete einst die Mitte eines Wandbrunnens; gegen die Wand schlug der Erzvater mit dem Stab, um den Dürstenden Wasser zu bieten. So stand der Brunnen früher im Sieneser Ghetto. Das Motiv ist sehr verschieden von den Davidbrunnen der Florentiner oder von dem bei Donatellos Judith; aber es hat auch biblisches Pathos und altjüdische Symbolik. Wir müssen die Figur an Ort und Stelle denken, inmitten dürstender, unruhig herandrängender Menschen, aus deren erregter Masse der alte Gottesmann dann segnend und machtvoll sich heraushob.

Im Palazzo Elci in Siena gibt es eine sehr interessante kleine Marmorstatue des nackten Bacchus (Abb. 241), der ähnlich wie später Michelangelos Weingott nach der hochgehobenen Traube schaut; er ist jung und eilt eifrig vorüber, nicht trunken und fett wie bei Michelangelo, aber von dem antiken Bacchustypus sich ebenso weit entfernend. Die Behandlung des Nackten ist merkwürdig unruhig, der Torso ist tief eingeschnitten und übertrieben artikuliert.

238. Giovanni Turini. Bronze-Lupa. Vor dem Palazzo pubblico in Siena.

Für den Dom seiner Heimat hat Federighi, ebenso wie für den in Orvieto, Weihwasserbecken reichsten Dekors gearbeitet, deren Kränze ebenso festlich glänzen wie die an der Außenwand der Mercanziabank; am Fuß sind vier nackte gefesselte Sklaven angebracht — auch das ist ein von Michelangelo wieder aufgenommener Gedanke. Die dekorative Fülle dieser Becken überragt die der Floren-

tiner um ein Bedeutendes. Das Stück in Orvieto ist wesentlich trockener gearbeitet.

An dem Taufbecken für die Taufkapelle des Sieneser Doms (nach 1482) hat Federighi Reliefs der Urgeschichte angebracht, die aber in keiner Weise mit Quercias Bologneser Portalreliefs zu vergleichen sind; dagegen geriet der Zug der Putten und Delphine unten am Sockel überaus reizvoll.

239. Antonio Federighi. Bank in der Loggia S. Paolo, Siena. Vorderseite.

Federighi ist erst 1490 gestorben. Als Architekt Papst Pius II. hat er für diesen die Loggia Piccolomini und den Palazzo delle papesse erbaut. Ein Madonnenrelief läßt sich mit Bestimmtheit ihm nicht zuweisen; wenn auch das Relief im Klosterhof von San Francesco in Siena ihm zweifellos nahe steht. (Ein Stucco davon in der Sammlung Lanz in Amsterdam.) Die Komposition ist hier merkwürdig unplastisch, selbst die Rahmung wird matten Vorhängen überlassen statt der sonst hier üblichen Pilaster. In der Haltung der Madonna ist vieles donatellesk, das nackte Kind dagegen bietet einen spezifisch sienesischen Typus. Der Berliner Katalog weist Federighi eine Büste einer jungen Frau zu (N 248), mit antikisierendem Gewand, ferner eine Marmorstatue N 249 und das Relief eines männlichen Kopfes N 250. In Budapest finden wir die Tonstatue eines pathetischen S. Antonius Abbas (Abb. 242).

D) Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta 1412—80. Viel stärker als Federighi hat Vecchietta den Einfluß Donatellos erfahren, der bekanntlich nach seiner Paduaner Zeit 1457 in Siena war, um dort Bronzetüren für den Dom zu gießen, die leider nicht ausgeführt worden sind. Vecchietta hat als Maler begonnen (die frühesten Arbeiten sind die Fresken in der großen Halle der Scala von 1441), 1450—1453 malt er die Fresken der Decke des Baptisteriums, 1457 ist das Dreiblatt in den Uffizien datiert, 1461 die Assunta in Pienza. Aber schon 1460 tritt er als Plastiker hervor; er arbeitet für die Loggia de' Cavalieri die beiden letzten Statuen, S. Pietro und S. Paolo, nachdem man die Hoffnung, Donatello selbst würde diese Figuren machen, hatte aufgeben müssen. Diese beiden Gestalten sind überaus subtil und fein durchgeführt. Nichts von dem sieghaften Schwung des San Vittore Federighis, denn hier han-

240. Antonio Federighi. Bank in der Loggia S. Paolo, Siena. Rückseite.

241. Antonio Federighi. Bacchus, Marmorstatuette. Siena, Pal. Elci.

242. Antonio Federighi. S. Antonio. Budapest, Museum der bildenden Künste.

243. Antonio Federighi. S. Vittore. Siena, Loggia S. Paolo.

delt es sich nicht um römische Helden, sondern um jüdische Fischer und Teppichweber. Wanderer sind es im bescheidenen Kaftan, der in vielen tiefen Parallelfalten um die hageren Glieder hängt. Beide Männer tragen in der Linken ihr Buch, die Rechte präsentiert Schlüssel und Schwert. In den Köpfen kommt eine reiche Mimik und Individualität zum Ausdruck. Tiefer Ernst erfüllt diese beiden Apostelfürsten, der in dem schönheitsdurstigen Siena, wo alles dem bel canto huldigt, doppelt überrascht. Wir spüren Donatellos Warnung, nicht um die Huld der Menge zu buhlen, sondern die steilere Art zu suchen, die den paucis gefällt.

1467 bekommt Veccietta den wichtigen Auftrag, für den Hochaltar des Domes, auf dem bisher Duccios großes Dombild stand, ein großes Ciborium zu gießen (Abb. 244). Der Maler und Steinbildhauer wird also Bronzeplastiker! Das alte Dombild wurde nicht deshalb entfernt, weil es nicht schön genug war, sondern weil man hier an feierlichster Stelle alljährlich am 30. April das Haupt der hl. Caterina auszustellen pflegte; über dieser Reliquie sollte das Ciborium hoch aufragen.

Dies mächtige Gerät, über 2 Meter hoch, gleicht einem riesigen Pokal mit steiler Röhre. Auf dreieckigem Untersatz eine stark ausbauchende Vase, an der Putten mit Schlangen spielen. An der Röhre vier musizierende Engel, die Rücken an Rücken stehen; dann das eigentliche Ciborium, das auf Konsolen und Putten ruht. Der Tambour wird durch Pilaster, Nischen und Gitterwerk viel gegliedert; in den Nischen Tugendfiguren. Oben am geschuppten Deckel sind wiederum Putten angebracht, an der Spitze lodert ein Feuerbecken, zwei Engel halten den Kelch und ganz oben steht der Resurrectus mit der Siegesfahne! Im ganzen sind 22 Figuren an dem mächtigen Schrein vereinigt. Er erinnert in der Grundform an Quercias Taufbrunnen. Siena besitzt in diesem Ciborium das schönste Italiens. Es ist nicht mehr im Goldschmiedestil der alten Zeit verfertigt; es verzichtet auf den Reiz gotischer Strebebögen, es hat geschlossene Monumentalität und belebt die großen ruhigen Formen des Unterbaues und des Tambours durch sinnvoll mit der Architektur verbundene Figuren. In der Tiefe das aufgeregte Spiel der nackten liegenden Putten mit den geflügelten Schlangen, eine letzte Erinnerung an die phantastische Fabelwelt des Mittelalters; dann das fromme Engelquartett der stehenden, bekleideten Sänger, die Mandoline, Flöte, Tamburin und Zither spielen — der

244. Vecchietta. Bronzeciborium, mit den Engeln von Giovanni di Stefano. Siena, Dom, Hochaltar.

245. Vecchietta. Bronzerelief, Christi Auferstehung. New York, P. Morgan.

Gegensatz feiner, zarter Töne und Stimmen zu dem wilden Geschrei der unten sich balgenden Engelbuben. Dann wird es ganz ruhig. Kleine Gesellen tragen mit dem kleinen Rücken die schwere Schale und niedliche Händchen fingern an den breiten Bronzewänden mühsam herum. In den Nischen thronen dann die Tugendgestalten höchst feierlich; die vielen knitterigen Falten brechen das auf sie fallende Kerzenlicht in vielfacher Spiegelung. Am Dachfirst sitzt die dritte Puttenschar frei und heiter. Zum Jubeltanz steigert sich der Engelreigen bei den Engeln an der Flamme. Durch sie wird das Luftige noch gesteigert; im lodernden Licht des Feuers schwebt der Resurrectus herab!

Die Statue des Resurrectus goß Vecchietta noch einmal für das Hospital der Scala im Jahre 1477. 1472 ist das feine Bronzerelief des Auferstandenen (Abb. 245) datiert, das aus der Sammlung R. Kann in Paris in die Pierpont Morgans nach New York gekommen ist (bez. Opus Laurentii Petri pictoris alias Vecchietta de Senis MCCCCLXXII). Hier schwebt der von 14 Cherubim umflatterte Erlöser rauschend aus dem Sarg hervor, während tief unten am Boden fünf Soldaten in schwerstem Schlaf ausgestreckt liegen. — Aus der gleichen Zeit mag die schöne Bronzefigur des um 1470 gestorbenen Sieneser Rechtsgelehrten Mariano Sozzino stammen (heute im Bargello), bei der der Kopf, die Hände und die nackten Füße nach einem Naturabguß geformt sind. Der lockere Juristentalar liegt dünn und lose über den fleischigen Gliedern. Der Körper scheint noch zu atmen und unter den Falten sich zu regen. Vermutlich lag die Bronze einst auf einem Steinkatafalk in einem Wandgrab.

Vieles andere von Vecchietta ist nicht erhalten; so vier Silberstatuen für den Dom aus den Jahren 1472—78, eine Pietà in Terrakotta für San Michele, zwei Statuen der Verkündigung für die Scala (1457) etc. Von Holzfiguren werden ihm die thronende Figur des S. Antonius Abbas in Narni, ein S. Bernadino im Bargello und die Täuferstatue in Fogliano mit Recht zugeschrieben.

246. Neroccio. S. Caterina da Siena. Siena, Oratorio di S. Caterina.

E) Neroccio di Bartolommeo di Benedetto 1447—1500. Auch dieser Künstler ist wie Vecchietta ein Malerplastiker, und zwar mehr Maler als Plastiker. Als Maler nimmt er unter Sienas lyrischen Madonnenmalern einen ersten Platz ein; er ist es, der zusammen mit Giovanni di Paolo der Freilichtmalerei in Siena zum Siege verhilft. Neroccio war ein Schüler Vecchiettas, ebenso wie Francesco di Giorgio, mit dem er bis 1475 in Ateliergemeinschaft zusammenarbeitete. Aber schon 1470 erfolgt der erste plastische Auftrag: für das Oratorium der S. Caterina in Fontebranda soll er die Altarstatue der Heiligen liefern (Abb. 246). Ein unsagbar rührendes edles Werk gelingt. Es entsteht eine jener Gestalten, die als stille Erscheinung stimmungsvoll sind, wie die einer S. Conversazione in Venedig. Nichts tut das schöne, heilige Mädchen, als das Buch an sich drücken und die weiße Lilie vor die Brust halten. Sanft und willig gleiten die Falten des Kleides und Mantels um die stillen Glieder. Freilich: Die Wunden der Stigmata brennen in scharfer Glut und aus den halbgeschlossenen Augen dringt der feine, wehmütige Glanz einer Leidenden. Mit 23 Jahren hat Neroccio dies edle Denkmal gemacht, an dem die Glut seiner jungen Seele leidenschaftlich beteiligt gewesen sein muß. Er widersteht der Versuchung, den Block stark aufzulockern; es fehlen die tiefen Falten und jeder laute Gegensatz. Die Figur lebt von einem einzigen stillen Schwung und all ihre Bewegung ist verhalten. So also hatte sich im Verlauf eines Jahrhunderts das Bild dieser leidenschaftlich erregten Nonne beruhigt, die im Leben ganz Ekstase und Energie gewesen war.

Die Marmorfigur der anderen Caterina (von Alexandrien) ist erst 1487, also 17 Jahre später entstanden. Hier wallt die Erscheinung anders auf; es gilt, eine Fürstentochter darzustellen, deren Klugheit so groß wie ihre Schönheit war. Die Gewänder schwingen groß und mächtig, auch hier ist das Hauptmotiv das Ausbiegen der rechten Hüfte und die Beugung des linken Beins. Stolz und feierlich sitzt der runde Kopf auf dem Hals; die Rechte liegt still vor der Brust. Einen seltsamen Kontrast bietet diese weiße Marmorfrau mit dem ihr zur Seite stehenden dunklen Wüstenprediger Donatellos, der seinen Bußruf wild herausschreit. Besser paßt sie zu der Figur des jungen Ritters S. Ansano von Giovanni di Stefano, die auf der anderen Seite steht.

Eine zweite Holzfigur Neroccios ist der hl. Nicolaus in der Regie Scuole (Kirche der Monagnese) in Siena, die zwar in der Faltenbehandlung von der Caterina des Oratoriums stark abweicht, aber in der Gesamtbewegung ihr ähnelt. Auch eine Verkündigungsgruppe in derselben Kirche wird Neroccio zugeschrieben (Abb. 236). Der Cicerone weist Neroccio auch den Fries über dem Portal der Fonte-giusta von 1489 mit dem Madonnenrelief in der Mitte zu, um das zwei kniende anbetende Engel gestellt sind; an den Ecken die Wappen in dichten Kränzen, von geflügelten Genien gehalten.

F) Giovanni di Stefano. Jene Statue, die der Marmorfigur der Sa. Caterina Neroccios in der Taufkapelle des Doms gegenübersteht, ist ein Werk des 1444 als Sohn des Malers Sassetta geborenen Giovanni di Stefano. Wir finden ihn um 1457 in Vecchiettas Atelier und schon um 1466 bekommt er den Auftrag für ein großes Marmortabernakel in San Domenico,

in dem das Haupt der hl. Caterina aufbewahrt werden sollte (Abb. 247). Es ist jenes prächtige Ciborium, neben dem heute Sodomas berühmte Fresken die Legende der hl. Caterina erzählen. Hier ist im Gegensatz zu Florentiner Lösungen die architektonische Sachlichkeit gemildert durch reichen üppigen Kranzdekor, der an Federighis Kränze an der Mercanziabank erinnert. Über der Tabernakeltür, die von Engelmädchen bewacht wird, erhebt sich als Halbfigur die Heilige selbst, als ob sie dem Körper ihres Sarkophags entstiege. Sehr verwandt ist dieser Figur die farbige Tonbüste des Berliner Museums (N 204), hier Benedetto da Maiano zugeschrieben, aber sicher ein sienesisches Werk. In Marmor hat Giovanni die Heilige noch einmal als Büste dargestellt (Abb. 248). Das herrliche Werk, das auf der Mostra dell' antica arte senese im Jahre 1904 berechtigtes Aufsehen erregte, war damals im Besitz des Conte Palmieri-Nuti. Im Kriege soll es mit den anderen Kunstschätzen des alten Patrizierhauses nach Amerika verkauft worden sein. Die Behandlung des Marmors ist sehr verschieden von der Art Minos, an den man auch als Autor gedacht hat. Kopftuch und Kleid liegen in feinen brüchigen Falten eng am Körper an; still und blaß dringt das leicht geneigte Gesicht aus der rahmenden Umhüllung. Hinten ist die Büste flach, abgearbeitet. Im Gegensatz zu Florentiner Büsten ist diese Sieneser nicht rein frontal, sie dreht die linke Schulter stark vor. Eine besondere Vorliebe hat Giovanni für schwere Augenlider; er öffnet die Augen nur zur Hälfte, wodurch jene schwermütige Stimmung erzeugt wird, die wir auch in der Schule Leonardos finden. — Ein farbiger Stucco deser Büste befindet sich im Louvre.

247. Giovanni di Stefano. Tabernakel der S. Caterina. Siena, S. Domenico.

248. Giovanni di Stefano. S. Caterina. Marmorbüste. Siena, Pal. Palmieri-Nuti.

Nachdem der Künstler um 1477 eine Zeitlang im Dienste Federigos da Montefeltre in Urbino, als Ingenieur und Geschützgießer gestanden hat, kehrt er in die Heimat zurück und arbeitet für die Dombehörde zunächst 1481 eine der fünf Sibyllen des Dompavimentes, und zwar die Cumana, jene tausendjährige Sibylle Unteritaliens, die Dante im Paradiso 33, 66 erwähnt. 1482 wird ihm dann der Anbau der Johanneskapelle am Dom übertragen, in der Donatellos große Bronzestatue von 1457 aufgestellt werden sollte. Giovanni bekam den Auftrag, für die zweite Nische eine Marmorfigur des hl. Ansano zu arbeiten; die dritte Nische füllt Neroccios obenerwähnte S. Caterina von Alexandrien.

Ansano ist als junger römischer Edelmann und Kinderfreund aufgefaßt. Ohne Waffen, im gebauschten

249. Der Piccolomini-Meister. Stuckrelief. Budapest, Museum der bildenden Künste.

Rock, mit zurückgeschlagenem Mantel steht er vor uns. Die Rechte legt sich auf das Köpfchen des kleinen anbetenden nackten Kindes neben ihm. Die Linke hielt einst eine Fahne. Die Beine sind vom Knie abwärts nackt. Reiches Gelock rahmt das edle Gesicht. Im Gegensatz zu Neroccios Statue, die kaum aus dem Block herausgelöst scheint, ist hier ein freies plastisches Standmotiv entwickelt.

1489 bekommt Giovanni den Auftrag, zwei Bronzeengel für den Hochaltar des Domes zu gießen; sie sollten mit zwei anderen von Francesco di Giorgio das Tabernakel Vecchiettas umleuchten. In schweren, massigen Hörnern, die stark ausladen, stehen die Kerzen auf breiten Tellern. Die Engel sind langgelockte Burschen im Charakter Melozzos, bekleidet mit knittrigen, hochgeschürzten Gewändern, die lebhaft im Lauf wehen. Ihre freien Arme grüßen die Gläubigen und Sänger am Altartisch; die gesunden, stämmigen Glieder bewegen sich freudig im Rhythmus der Gesänge. Die Figuren sind breit, stämmig und untersetzt; sie bilden prächtige Gegenstücke zu den feinen, aristokratischen Engelmädchen Francesco di Giorgios. — Nach 1498 wird Giovanni nicht mehr erwähnt, er mag um 1500 als Fünfzigjähriger gestorben sein. Wahrscheinlich stammt von ihm auch die schwere üppige Dekoration des Innenportals im Sieneser Dom, das 1483 datiert ist.

G) Giovanni verwandt ist ein Künstler, dessen Namen bisher noch nicht gefunden ist, den wir deshalb, weil er viel für die Familie Piccolomini gearbeitet hat, den Piccolomini-Meister nennen. Wir kennen hauptsächlich Madonnenreliefs von ihm (im Louvre, im Palazzo Saracini in Siena, in Pesaro, bei Bardini in Florenz, in London, in Budapest (Abb. 249) und in den Privatsammlungen Schweitzer-Berlin, Arconati-Visconti in Paris und Davis in Amerika) (Abb. 250). Hier steigt über einem reich dekorierten Brüstungssockel die Halbfigur der Madonna feierlich und groß herauf. Sie trägt den auffallend schweren Knaben quer und tief vor sich, so daß eine starke Horizontale entsteht, die wuchtig gegen den Oberkörper der Mutter kontrastiert. Reich und geistvoll ist das Spiel der Falten, die Bäusche über dem Gürtel, die Endigungen des Kopftuches. Die schöne Frau ist schlank und grazil, ihre langen edlen Finger liegen am Schenkel des göttlichen Knaben, ein langer steiler Hals trägt das schöne Haupt, das sich in Mutterglück zum Knaben herabsenkt.

250. Der Piccolomini-Meister. Marmorrelief. New York, Sammlung Davis.

251. Neroccio und Francesco di Giorgio. Wunder des hl. Benedikt.
Florenz, Uffizien.

H) Francesco di Giorgio. Francesco Maurizio di Giorgio Martino Pollaiuolo ist neben Quercia die hervorragendste Künstlerpersönlichkeit Sienas; kann er dem großen Steinbildner an Wucht und Leidenschaftsfülle nicht verglichen werden, so hat er dafür universale Begabung anzubieten, die ihn in die Nähe eines Leon Battista Alberti stellt. Schon die Zeitgenossen staunten über seine Vielseitigkeit. Giovanni Santi lobt in der Reimchronik den „mirabil architetto", „sopra tutti gran compositore", „alto dipentore", den „restaurator delle ruine antiche"; er preist seine „invention di belli instrumenti" und spricht ausdrücklich von „storie nel bronzo scolpite", deren Modell „in calda cera" gearbeitet war. Die eigene Zeit hat in Francesco vor allem den Ingenieur, Ballisten und Festungsbaumeister geschätzt; dieser Begabung wenigstens verdankt er die vielen Berufungen, die ihn von Siena nach Urbino, nach Neapel und Mailand wiederholt geführt haben. Ein Fürst neidet dem anderen diesen kostbaren Ballisten, dessen Name in ganz Italien populär wurde, als es ihm gelang, die erste Pulvermine zu legen, durch die der Eintritt in das für uneinnehmbar geltende, von den Franzosen besetzte Castello nuovo in Neapel erzwungen wurde. Nach Stegmann hat Francesco innerhalb 30 Jahren nicht weniger als hundert befestigte Plätze, „rocche", meist im Urbinatischen gelegen, umgebaut und armiert.

Francesco ist 1439 als Sohn eines Geflügelhändlers in Siena geboren, 25 Jahre nach seinem Lehrer Vecchietta, 14 Jahre vor seinem Schüler Cozzarelli und 8 Jahre vor seinem Schwager Neroccio, mit dem er von 1469—75 ein gemeinsames Atelier gehalten hat. In seine Jugend fällt Donatellos Aufenthalt in Siena (1457); und der greise Plastiker, der damals nicht nur den laut rufenden Bußprediger für die Taufkapelle des Domes goß, sondern auch die Modelle der Bronzetüren für denselben Dom gemacht hat, hat nicht nur auf Vecchietta entscheidenden Einfluß ausgeübt, sondern sicher auch den damals 18jährigen Francesco beeindruckt. Leider ist die 1464 bei Francesco bestellte Täuferstatue nicht erhalten, wir wissen nicht einmal, aus welchem Material sie war; aber sie mag Donatellos Bronzetäufer oder Vecchiettas Täufer in Fogliano geglichen haben.

252. Francesco di Giorgio. Medaille auf Federigo d'Urbino.

Bis 1475 hat Francesco mit seinem Verwandten Neroccio gemeinsam eine Malerbottega. Hier entstand 1471 oder 1472 die große Krönung Marias (heute in der Sieneser Akademie) für das Benediktinerkloster Monteoliveto maggiore. Zu der Tafel gehört die kostbare Benediktpredella der Uffizien mit drei Benediktszenen, von denen die

253. Francesco di Giorgio. Geißelung Christi. Perugia, Universität.

mit der zerbrochenen Mulde für uns die wichtigste ist (Abb. 251). Ein Holztablett zerbrach der Dienerin Benedikts und der Heilige machte, damit die Alte nicht gescholten werde, die Mulde wieder ganz. Bei dieser Predella, deren Architekturen von Francesco, deren Figuren von Neroccio sind, hat Francesco die Kulissenarchitektur seines Lehrers Vecchietta fortentwickelt. Was dieser in den Fresken der Scala oder in dem Truhenbild der Bernardinspredigt in Liverpool in romantischer Fülle und Fabulierlust aufgebaut hatte, das wird jetzt von Francesco mit strengerem Wirklichkeitsgeist und lebhaftem Rhythmus gesättigt. Klar treten die Seitenkulissen in einem Gegensatz zu dem Zentrum. Hier steht im Rundbau ein Polygon, seitlich finden wir bald eine Vorhalle, bald einen Palazzo oder Seitenbau, alles in lebhafter Profilierung, mit vielen Bogen, Gesimsen und Stockwerken, bunt gegliedert. Dazu bietet der Fußboden ein weiteres Schachbrett lebendig rhythmisierter Fläche. Die Sieneser Stille, die bisher die Bilder dieser Schule charakterisierte, ist dem frischen Spiel lebhafter Scandierung gewichen.

Mit dem Jahre 1477 tritt Francesco aus dem engen Gehege seiner Sieneser Heimat heraus auf die größere Bühne herzoglicher und königlicher Dynastenhöfe. Wie so oft, ist es auch diesmal Federigo da Montefeltre, Herr von Urbino, der mit scharfem Auge (obwohl er nur noch eins besaß!) den Tüchtigen zu erspähen wußte. Und zwar begehrte er den Ingenieur und Ballisten mehr als den Künstler. Francesco verbringt ein Jahr an der Seite des Herzogs im Feld; dann setzt seine weitverzweigte Befestigungsarbeit an den Schlössern, Burgen und „rocche“ des urbinatischen Herzogtums von Urbino bis Gubbio ein, von der schon oben die Rede war. Mit Unterbrechungen bleibt er in Urbino bis 1485, seit 1483 zusammen mit seinem Schüler Cozzarelli. Hier tritt er in den gehobenen Kreis humanistischer Männer, hier liest er in der Bibliothek des Herzogs den Vitruv, der dann Vorbild und Grundlage für seinen eigenen Traktat wurde. Er muß auch andere alte Schriftsteller hier gelesen haben; denn in seinem Traktat kommen viele Zitate vor.

Vasari sagt uns (ed. Mil. III 69ff.), daß er den Herzog im Bilde und in der Medaille porträtiert habe. Das gemalte Porträt ist verloren, die Medaille (Abb. 252), hat sich in einem Exemplar in Londoner Privatbesitz erhalten; J. F. Hill war der glückliche Entdecker und publizierte das Stück im Burlington Magazine (Juni 1910, S. 143f.). Zugleich bestätigte er auf Grund des neuen Fundes die von mir 1907 in der „Plastik Sienas im Quattrocento“ S. 186ff. begründete Autorschaft Francescos für jene vier Bronze- resp. Stuckreliefs, deren Zusammengehörigkeit zuerst Wilhelm v. Bodes scharfer Blick erkannt hatte. Er hat diese Arbeiten, die Paxtafel in S. Maria del Carmine in Venedig, das Geißelungsrelief in Perugia (Abb. 253), die sog. Discordia in London (Abb. 254) und das Parisurteil der Sammlung Dreyfuß in Paris (Abb. 255) zuerst Verrocchio, dann Leonardo zugewiesen. Die seitdem zu Wort gekommenen Leonardo-Biographien (von Seidlitz, Thys, Sirén) haben seine Meinung nicht geteilt; ferner haben Wickhoff, Bombe (mehrfach) und am ausführlichsten Hartlaub, mündlich auch

Maclagen, de Nicola und Venturi sich ebenfalls für Francescos Autorschaft ausgesprochen. Hartlaub fügt den vier genannten Reliefs noch das Relief der „bacchischen Darstellung" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hinzu (Katalog Schottmüller N 195); der Berliner Katalog weist bei diesem Stück auf Bertoldo hin und vermutet richtig, daß es sich um die Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia handelt.

254. Francesco di Giorgio. Stuckrelief: Überfall bei der Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia. London, Victoria-Albert-Museum.

Daß diese Gruppe Sieneser und nicht Florentiner Herkunft ist, läßt sich am einfachsten an der kleinen Tafel mit dem Paris-Urteil in der Sammlung Dreyfuß-Paris nachweisen. Hier sind nämlich Hera und Athene bekleidet, Aphrodite dagegen nackt dargestellt. So hielt man es in Siena, während man in Florenz alle drei Göttinnen nackt zu geben pflegte, sowohl in der Malerei wie in den Plaketten Giovanni Fiorentinos. Das hat keine prinzipielle Bedeutung, hilft uns aber hier auf die Spur. Außerdem ist die Sitzfigur des Paris eine spezifisch sienesische Formung. Sie kehrt nicht nur bei dem Bronzerelief in Perugia und dem Stuckrelief des Kensington-Museums wieder, sondern auch in den Strage-Bildern des Matteo di Giovanni, die aus der gleichen Zeit (1482) stammen.

Federigo und Guidubaldo, sein 1472 geborener Sohn, der der Mutter Battista Sforza das Leben kostete, kommen als Donatoren auf der sogenannten Paxtafel vor, die einst für die Congregazione della Croce in Urbino gestiftet und auf Umwegen in die Kirche Sa. Maria del Carmine in Venedig gelangt ist. Die Jugend Guidubaldos verbietet nicht, diese Tafel in das Jahr 1479 zu setzen; auf diese Arbeit wird sich vermutlich Giovanni Santi in seiner Steinchronik beziehen, wo er von „storie nel bronzo scolpite in calda cera" spricht. Auch hier finden wir eine in der Sieneser Kunst besonders entwickelte Figur, die der klagenden, die Arme leidenschaftlich im Schmerz hebenden Magdalena, eine Gestalt, die sich schon bei Simone Martinis Magdalena auf der Beweinung Christi in Berlin findet. Daß dieser Sienese kein anderer als Francesco di Giorgio ist, ergibt sich aus dem Vergleich des dritten Reliefs, der sogen. „Discordia" im Kensington-Museum, mit Francescos oben beschriebener Benediktpredella. Wir finden die gleiche Architektur in den Seitenkulissen wie im Zentralbau hier wir dort (beim Wunder mit der zerbrochenen Schale). Unser Relief stellt nun nicht eine Discordia dar und die in der Mitte stehende als Discordia angesprochene Frau mit dem Stab ist keineswegs eine Megäre, wie Ad. Venturi meint, sondern die Braut des Peirithoos, Deidameia. Es handelt sich nämlich um einen Frauenraub. Im Vordergrunde rechts greift ein nackter Mann ein nacktes Mädchen bei den Haaren; gegenüber beugt sich ein nackter Mann über eine nackte, hingestürzte Frau; im Mittelgrund rechts (vor der Säulenhalle) schlägt ein nackter Mann eine nackte Frau und schutzlos steht ein herrliches, nacktes Geschöpf an der mittleren Säule der Loggia. Der vor der vordersten Säule stehende Mann aber ist der eigentliche Verfolger der fliehenden Stabfrau in der Mitte. Einen solchen Überfall von Mädchen kennt die damals bekannte Sage im Raub der Sabinerinnen (der hier nicht in Frage kommen kann) und im Überfall des Peirithoos und der Deidameia bei dem Hochzeitsmahl. Freilich sind hier die Gegner der Lapithen eigentlich Kentauren und so hat Bartolommeo di Giovanni die Szene in einem Cassonebild (Abb. in meinen „Cassoni", Kat. N 385) und Michelangelo in seinem ersten Marmorrelief in der casa Buonarroti dargestellt. Francesco gibt die Kentauren einfach als wilde Männer, ebenso nackt wie die links aus der Halle herbeieilenden Lapithen; es ist das heroische Kostüm schlechthin. Auch hier findet sich wieder eine thronende Sitzfigur in Atrax, dem Vater Deidameias; der nackte Heros links (in der Stellung von Michelangelos David) ist Theseus oder Kaineus (vgl. Ovid. Met. 12, 210ff.; Homer, Od. 21, 295).

Eine Besonderheit Francescos ist sein Bestreben, die Ecken der Bühne mit Sitzfiguren zu besetzen (vgl. die Pax in Venedig). Rechts und links auf unserer Vorderbühne kauern zwei nackte Überwundene.

255. Francesco di Giorgio. Urteil des Paris. Plakette. Paris, Sammlung Dreyfuss.

Aus dem Rundbau links drängen die im ersten Überfall zurückgeschlagenen Lapithen hervor; jenseits der den Hof durchquerenden Mauer sieht man Flüchtlinge.

Das vierte Relief stellt die Geißelung Christi dar (in der Sammlung der Universität in Perugia). Hier kommen dieselben Kulissenbauten an den Seiten vor, wie bei der Halle des Peirithoos und ein mächtiges Tribunal auf hohem Podest nimmt die Mitte ein. Wieder thront eine echt Sienesische Sitzfigur auf der hohen Steinbank rechts. Der Leib Christi ist dem auf der Carmine-Tafel sehr verwandt. Auffallend viele Anklänge an die Antike bieten die Vorderfiguren, namentlich der stehende nackte Krieger mit der Lanze und der kauernde Faustkämpfer links von ihm. Der linke Scherge erinnert in seiner weit ausgreifenden Bewegung an die Figuren des Peirithoosreliefs.

W. von Bode hat in einem ausführlichen Artikel über die Sieneser Bildwerke des Quattrocento im Kaiser-Friedrich-Museum (Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlgn. Juni 1916, S. 174—211) und in seinen Leonardo-Studien (1921) aufs neue die Autorschaft Leonardos für die eben besprochenen vier Reliefs verteidigt. Darauf hat Hartlaub in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1917, S. 63 und 83ff. mit einem neuen langen Artikel geantwortet, dem wir nicht in allem zustimmen, der aber Francescos Autorschaft mit wichtigen Gründen neu stützt. Nicht nur Hill und ich, eine starke Majorität von Forschern hat sich gegen Leonardos Autorschaft direkt ablehnend oder stillschweigend, ausgesprochen. Noch weitere Arbeiten hat ihm neuerdings Venturi (Arte 1923, S. 197ff.) zugesprochen, namentlich ein Bronzerelief in der Sammlung Dreyfuss-Paris.

Bereits 1487 ist der Vielbegehrte wieder in Urbino; L. Venturi (Arte 1914, S. 450ff.) nimmt an, daß die Intarsien des Studiolo des Herzogs und die schönen Türen mit den Kardinaltugenden von ihm und Pontelli gearbeitet worden seien. Auch die zahlreichen Ballistenreliefs, die, heute im oberen Korridor des Haupthofes eingemauert, ursprünglich die Fassaden des Palastes schmücken sollten oder geschmückt haben, sind wohl damals entstanden. Sie sind von Th. Hoffmann veröffentlicht und reproduziert worden.

Endlich, 1497, kehrt Francesco für immer in seine Heimat zurück. Er hat schon 1489 zwei Bronzeengel zu gießen übernommen, die neben Vecchiettas großem Ciborium auf dem Hochaltar des Domes, etwas tiefer als die schon früher vollendeten Engel Giovanni di Stefanos, als Leuchterfiguren stehen (Abb. 256). Sie sind Francescos reifste, freieste Schöpfung. Schlanker Adel charakterisiert diese edlen schreitenden Figuren, neben denen Giovannis Engel bäuerisch wirken. Mit schöner Lässigkeit werden die schweren Hörner gehalten, auf denen die Teller und Dörner für die Kerzen sitzen. Wie ein Diadem bauschen sich die Haare über der Stirn, hoch und lang fluten die schönen Flechten den Nacken herab. Knitterig und erregt liegt der dünne Stoff des Gewandes um die jungen Glieder. Es ist der freie Stil im Sinne des Cinquecento, in dem der alte Meister sein Lebenswerk schließt.

Auch noch eine profane Bronze ist dieser Spätzeit zuzuweisen, die nackte, 1,10 m hohe Statue eines Gottes oder Helden, der in der erhobenen Linken eine Schlange bändigt; sie steht im Dresdener Albertinum (Abb. 257). Die Deutung der Figur gelang noch nicht. Aber nachdem man den früher Athys genannten Amor Donatellos mit Glück als Herkules-Eros gedeutet hat, kommt auch für unsere Figur der hier freilich erwachsene Herkules in Frage. Oder ist es Orpheus, der die Schlange ergriffen hat, die Eurydikes Fuß giftig gebissen hat? Die Stellung des Mannes erinnert an den Marmorbacchus Federighis im Palazzo Elci in

Siena. Vielleicht war das Ganze ursprünglich eine Brunnenstatue. Leider ist der Kopf der Schlange, wo der Wasserstrahl aufgesprungen sein müßte, abgebrochen.

1498 hatte Francesco das Amt des Dombaumeisters seiner Vaterstadt übernommen; schon 1502 ist er auf seinem Landgut bei Siena gestorben. Francesco ist derjenige Sienese, der sich am stärksten über sein Handwerk erhebt und schöpferisch Geistgefügtes bildet. Er gleicht Alberti und fast Leonardo in der Vielseitigkeit, nicht nur der künstlerischen Arbeit, sondern jener geistigen Regsamkeit, die ihn zu den Alten und ihrer tiefen Lebensweisheit treibt, die ihn dazu drängt, Gesetze und Normen niederzuschreiben in systematischer Gruppierung. Er ist ein Genosse Brunelleschis und Raffaels in seiner Verehrung der antiken Monumente, die er verehrungsvoll abzeichnet und als köstlichsten Dekor auf den Bildern wieder anbringt. Der Malerei seiner Heimat verhilft er zu einer tieferen Prägung und Ausformung, wobei er selbst das Opfer blühenden Scheins nicht scheut, wenn es gilt, den Vortrag mit neuer Überzeugungskraft zu sättigen. Vor allem aber in den plastischen Arbeiten zeigt er Vertiefung, Steigerung, Verinnerlichung. Im Bronzeguß steht sein Lehrer Vecchietta vielleicht höher; dessen Ciborium hat keiner nachmachen können. Aber auch dieser bleibt im Handwerk befangen und ist, geistig betrachtet, nüchtern.

256. Francesco di Giorgio. Bronzeengel am Ciborium des Hochaltars. Siena, Dom.

Wenn die vier obengenannten Reliefs früher Verrocchio zugeschrieben wurden, so spricht sich darin ganz richtig die enge Verbindung aus, in der beide Künstler sachlich zusammenstehen. Von einer persönlichen Berührung erfahren wir nichts; es wäre immerhin denkbar, daß Francesco um 1470, ebenso wie z. B. 1472 Perugino, in Verrocchios Atelier gewesen ist. Auf eine Bekanntschaft mit dem Kunstkreise Ghirlandaios wies das Londoner Relief der Deidameia.

J) Giacomo Cozzarelli (1453—1515). Dieser Architekt und Plastiker ist nicht identisch mit Guido Cozzarelli, der nur Maler war. Er ist ein Schüler Francesco di Giorgios und mit seinem Meister 1477 nach Urbino gegangen, 1485 leitet er dann den Umbau der Osservanza bei Siena. Damals entstanden die schönen großen Tonreliefs an den drei Kuppeln dieser Kirche, 14 im ganzen (leider noch nicht photographiert), die von einem an Andrea della Robbia erinnernden schönen seelenvollen Pathos erfüllt sind. Die Halbfiguren der heiligen Männer (Evangelisten, Propheten usw.) blicken aus zylindrisch perspektivischen Tonnen bedeutend und innig herab. Noch monumentaler ist eine farbige Tongruppe der Pietà in der Krypta derselben Kirche (Abb. 258), wo sechs überlebensgroße Figuren in einer bemalten, mit reichem Rahmenwerk geschmückten Nische kauern und die Klage um den toten, hell im Vordergrund leuchtenden Leib des Herrn leidenschaftlich ausströmen lassen. Zwei

257. Francesco di Giorgio. Herkules u. die Schlange(?). Dresden, Albertinum.

258. Giacomo Cozzarelli. Pietà. Tongruppe. Osservanza bei Siena.

Figuren der Gruppe fehlen, der zu Häupten Jesu kniende Johannes (Abb. 260) und die zu seinen Füßen laut schluchzende Magdalena (Abb. 261). Jene erkannte ich wieder in der schönen knienden Figur der Sieneser Domopera; diese muß der S. Maddalena in S. Spirito in Siena ähnlich gewesen sein, die ebenso wie ein dortiger Hieronymus von einer Kreuzigungsgruppe stammen sollen. Diese Pietà-Gruppe entstand erst gegen Ende des Jahrhunderts, aber sie ist stark abhängig von Francesco di Giorgios obenerwähnter Pax-Tafel in Urbino und führt in ihrer melancholischen Schwere der kauernden, knienden und zusammengeballten Figuren schon in den Stil des Cinquecento herüber. Die Gruppe steht hoch über gleichzeitigen Lösungen in Florenz, wo man sich — wie Giovanni della Robbias Gruppe in der Basilica des Kaiser-Friedrich-Museums N 112 verrät — damit begnügte, drei kniende Figuren durch die strenge Horizontale des toten Christuskörpers zu verbinden; hier dagegen finden wir die leidenschaftlichste Bewegung, das reichste Spiel der Hände, ein ausdrucksvolles Beugen der Köpfe und eine hinreißende Hingabe an den Moment.

Die gleiche Beseelung und Inbrunst muß jene schon erwähnte Kreuzigungsgruppe in S.Spirito durchströmt haben, von der noch einzelne Figuren erhalten sind, vor allem die aufschluchzende Magdalena (Abb. 261) und ein hl. Hieronymus, dessen Buße und fromme Leidenschaft einen tiefen seelischen Ausdruck bekommen hat.

Von sonstigen Arbeiten Cozzarellis besitzt Siena noch mehrere Einzelfiguren. (S. Sigismondo in S. Maria del Carmine und S. Vincenzio Ferrer in S. Spirito aus Terrakotta und S. Niccolo da Tolentino in S. Agostino aus Holz.)

Wahrscheinlich ist auch die Holzstatue des hl. Cristoforo im Louvre, die einst in S. Agostino in Siena zwischen zwei von Signorelli gemalten Flügeln (heute Berlin, N 79) stand, eine Arbeit Cozzarellis; ebenso die leider stark restaurierte Statue der S. Lucia in S. Lucia in Siena. Als einzige Steinarbeit hat Bode unserem Meister das Grabmal Tondi, des Rectors des Hospitals der Scala, im Atrium des Hospitals zugeschrieben.

Auch in der Bronze hat Cozzarelli sich betätigt. Als er den Bau des Palastes für Pandolfo Petrucci leitete, goß er die herrlichen Fahnen- und Fackelhalter (portabandiere, portacandele) an der Fassade (Abb. 259). Aus der Mauer greift hier eine Klaue den im gedrehten Tau gemusterten Ring, an den die Pferde der Gäste angebunden wurden; über der Klaue steigt stolz die rissige, vielgezackte Palmette hoch, aus der dann die Volute sich herauswindet, die auf der Spitze den oberen Fahnenring hält. Siena hatte solche Fackelhalter im Trecento in flackernder, fauchender Flammensteilheit aus getriebenem Eisen entwickelt; jetzt sättigt Cozzarelli alles mit vegetabiler Fülle von Flora und Fauna und bildet eine Form von so ausdrucksreicher Kraft, wie sie weder in Florenz noch in Venedig je erreicht worden ist.

259. Giacomo Cozzarelli. Fackelhalter am Palazzo Petrucci, Siena.

Mit der Pietà der Osservanza hat Bode in dem obenerwähnten Aufsatz (Amtl. Ber. aus d. Kgl. Kunstsammlgn., Juni 1916) auch ein Kreuzigungsrelief in Verbindung gebracht, das 1903 in Florenz für Berlin erworben wurde; es soll aus Perugia stammen. Der Berliner Katalog weist es der Art Neroccios zu.

K) Lorenzo di Mariano, Marrina (1476—1534) ist ein Schüler Giovanni di Stefanos und durchaus marmorarius. 1504 übernimmt er die Marmorausschmückung der Kapelle S. Andrea in S. Francesco in Siena, die leider beim Brand der Kirche ganz zerstört ist. Erhalten ist der prächtige Marmoraltar der Fonte giusta (1509—17) (Abb. 263). Marrina errichtete einen Tempietto auf doppelten, überreich dekorierten Pilastern an der Rückwand und zwei vorgestellten, farbigen Säulen. Darüber ein üppiger, breiter Fries mit Greifen, Fackeln, Blättern, Putten und Fruchtgehängen. Das Innenfeld ist wesentlich ruhiger: in der Archivolte ist unten die Öffnung für die Fonte giusta, darüber der Sarkophag und das große Relief der Pietà. Marrina hat damit seiner Vaterstadt das reichste Tabernakel geschaffen; stolz setzte er über das heilige Wasser das Distichon:

Hic requis tranquilla, salus, hic dulce levamen
Hic est spes miseris praesidiumque reis.

Ebenfalls reich in seiner dekorativen Fülle ist der Schmuck der Türwand der Libreria im Sieneser Dom. Von figürlichen Arbeiten Marrinas kenne ich nur eine Terrakottabüste der S. Caterina in der Contrada del Drago, 1517 datiert, in einem schweifenden, wogenden Stil, aber mit guter Charakterisierung der ekstatischen und nervösen Erscheinung der heiligen Nonne (Abb. 262). Namentlich sprechen die knochigen, fleischlosen Hände mit den Stigmata eine sehr starke Sprache.

260. Giac. Cozzarelli. S. Giovanni, zur Gruppe der Pietà in der Osservanza gehörig. Siena, Domopera.

Übersieht man noch einmal die Sieneser Plastik des Quattrocento als Ganzes, so empfindet man bewundernd die Mannigfaltigkeit der Leistungen, auch wenn man ruhig eingesteht, daß eine noch reichere Fülle in Florenz zu finden ist. Sind hier eine größere Anzahl bedeutender Einzelpersönlichkeiten tätig, so besitzt Siena jedenfalls auch zwei Männer erster Ordnung, Jacopo della Quercia und Francesco di Giorgio, und neben diesen eine Reihe sehr reizvoller und eigenartiger Kräfte, um die Städte wie Rom, Venedig, Bologna die Sienesen damals beneidet haben müssen. Die seelische Atmosphäre, in der die meisten Werke ruhen, ist ebenso wie bei den Sieneser Bildern dieser Zeit, eine tiefere und innigere als bei vielen Florentiner Kunstwerken. Die poetische Zartheit, die Delikatesse individueller Psychologie, die dekorative Fülle und Feinheit — das sind Sieneser Besonderheiten, neben denen manches Florentinische brutal, hart und seelisch derb erscheint. Nur Benedetto da Mariano und Andrea della Robbia passen sich der Sieneser Lokalnote gut an. War der Fortschritt in der alten Turmstadt auch zögernder als in Florenz, so hatte dies doch auch sein Gutes; Gewonnenes wurde länger und bewußter festgehalten zugunsten der Einheit und Bildklarheit der Werke. In einem freilich bleibt Siena definitiv hinter Florenz zurück: Ist am Arno die Kunst des Quattrocento doch schließlich nur eine Vorbereitungszeit für eine größere Zukunft (Michelangelo), so erschöpft sich in Siena die schöpferische Bildkraft etwa am Anfang des 16. Jhh. Im Dekorativen freilich bleibt Siena noch lange vorbildlich; seine Möbel, seine Chorstühle, die Schnitzereien und Rahmen, seine Majolika und sein Goldemail erlangen in dem folgenden Jahrhundert noch immer neuen Ruhm. Aber man sucht in dieser Zeit vergebens nach einem bedeutenden Grabmal, nach einer großen Bronzeleistung. Nun, jede Stadt hat ihre Zeit und Siena, das so viel früher einsetzte als Florenz, muß nun auch zurücktreten im Ringen um die höchste Form. Vom Ducento bis zum Ende des Quattrocento ist hier blühende Fülle, Schönheit und Kraft wirksam gewesen; sie bekundet sich auch in der Plastik des Quattrocento in bedeutenden Manifestationen.

261. Giacomo Cozzarelli. S. Maddalena. Siena, S. Spirito.

Literatur. Zusammenfassendes zur Sieneser Plastik: Milanesi, Documenti per la storia d. a. sen. I—III. Siena 1854 ff. und Borghesi-Bianchi, Nuovi documenti per la storia d. a. sen. Siena 1898. Paul Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, 1907. Venturi, Storia d. a. ital. VI, 67 ff., 508ff., 747ff., W. v. Bode, Denkmäler der Ren.-Skulptur Toskanas, S. 153ff. Corr. Ricci; Il pal. pubbl. di Siena e la mostra d'antica a. sen. Bergamo 1914.

J. d. Quercia. C. Cornelius, J. d. Qu., Halle 1896. Corn. v. Fabriczy, Arch. stor. d. A. 1897, S. 72. A. Venturi, Arte 1908, S. 53. G. F. Carpellini: Di G. d. Q. e della sua fonte etc. Siena 1869. V. Lusini: Il san Giovanni di Siena e i suoi ristauri, Firenze 1901. V. Davia: Le sculture delle porte della basilica di S. Petronio in Bologna. Bologna 1833. Idem, Il monumento di A. Gal. Bentivoglio, Bologna 1835. A. Michel, Monum. Piot Paris 1896, 261 ff.

Ant. Federighi: Schmarsow, Repet. f. Kw. 1899, S. 277. G. de Nicola in Thiemes K. L. I, 587.

262. Marrina. (?) S. Caterina. Siena, Contrada del Drago.

Francesco di Giorgio. Vollständige Bibliographie in Thiemes K. L. XII, 305 unter meinem Aufsatz über Fr. d. G.; vgl. auch Monatshefte Kw. IX (1916) 81 ff. Bode, Denkmäler etc. 1911, S. 128. Jahrbuch d. pr. Kss. XXV, 125ff. („Leonardo da Vinci") und Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kss., Juni 1916. (Die Sammlung der sienesischen Bildwerke des Quattrocento im K.-Friedr.-Mus.) F. Hartlaub, Matteo da Siena, Straßburg 1910, Kap. 1 und Z. f. bild. K. N. F. XXVIII, S. 63ff. (Beiträge zu Fr. d. G.) G. F. Hill, Burlingt. Mag. XVII 43. Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei 1912, S. 136. Corn. v. Fabriczy, L'Arte X, 224 und Jahrbuch d. pr. Kss. XXX, Beiheft S. 64. Lusini, Rassegna d'arte senese III, 48, G. d. Nicola ib. VI, 6. Ad. Venturi, Arte 1923, S. 197.

G. Cozzarelli: G. de Nicola in Thiemes K. L. VIII, 37ff. Rass. d'arte senese I., 79ff., II, 31f., III 11f., 91f., 96f., VI, 3ff., 60f., 86. Fabriczy im Jahrb. d. pr. Kss. XXX, Beiheft S. 61—81. Cust., The pavement Masters of Siena 1901. Bode, Amtl. Mitt. s. o. bei Franc. d. G.

---

Eifrige Lokalforschung ist niedergelegt in der Rassegna d'arte senese, deren Mitarbeiter aber teilweise nur die Heimatskunst kennen. In Berensons Bücher und Aufsätzen über die Sieneser Maler finden sich auch wichtige Hinweise über Plastik. Der von W. Heywood und L. Olcott herausgegebene Guide to Siena (Siena, Torrini 1903) ist namentlich im historischen Teil wichtig. Das Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, compilato da F. Brogi (1865) ist erst 1897 (Siena, Nava) herausgegeben worden, war aber schon bei seinem Erscheinen veraltet.

263. Marrina. Tabernakel der Fontegiusta in Siena.

264. Niccolò da Bari. Pietà. Bologna, S. Maria della Vita.

# IX.
# Die Plastik in Bologna und Ferrara

Während sich die sienesische Malerei stark nach Umbrien ausgebreitet und die dortige Mal- und Formweise entscheidend beeinflußt hat, blieb diesem Bergland eine selbständige Bilderei verwehrt. Dagegen sahen wir schon bei Jacopo della Quercia, wie seine Kunst nach Bologna übergriff, wo er am Portal von S. Petronio und in Grabmälern Arbeiten schuf, die spätere Künstler lebhaft beschäftigt haben. Eine direkte Fortsetzung fand freilich diese Sieneser Art zunächst nicht; wohl aber kam bald nach der Mitte des Jahrhunderts ein Süditaliener nach Bologna zugereist, der in sehr eigenartiger und eigenwilliger Weise der Gelehrtenstadt zu plastischen Werken verhalf. Es ist Niccolò de Apulia, aus Bari, der nach einem Aufenthalt in Venedig um 1458 nach Bologna gekommen sein muß. Das Grabrelief des Giovanni Bentivoglio in S. Giacomo maggiore, datiert 1458, ist zwar nicht urkundlich als eine Arbeit Niccolòs gesichert; aber im Stil geht es sehr gut mit der später gearbeiteten Arca in S. Domenico zusammen; es ist wahrscheinlich, daß gerade dieser dynastische Auftrag Niccolò von Venedig nach Bologna geführt hat (Abb. 266). Das Hochrelief zeigt einen perspektivisch vertieften Tempietto, der mit Pfeilern gerahmt ist. In dem Sacellum erwartet man eine thronende Madonna, Heilige und Engel; statt dessen ist vor das Ganze die Reiterfigur des Bentivoglio auf wild daher sprengendem Pferde gesetzt. Der gepanzerte Fürst trägt eine Rüstung ähnlich der des Gattamelata; reiches Zaumzeug und eine rote Schabracke beleben den Leib des hellen Tieres. Die Rechte hält den gezogenen Degen, im Winde flattert der leichte Mantel. Lustig und lebhaft hängen die Wappen des Geschlechts an den Pfeilern; eine lange Inschrift zwischen den Konsolen des Sockels feiert den Fürsten. — Das Standbild des Gattamelata hatte in mehreren, Padua benachbarten Fürstenhäusern den Wunsch rege gemacht, auch ein Reiterstandbild zu errichten. So werden wir noch von der Reiterfigur Niccolò III. von Este in Ferrara hören, die Baroncelli gegossen hat, und auch Mantua scheint derartiges geplant zu haben, wie aus dem obenerwähnten Bronzekopf (in Berlin und Paris), in dem Donatello Ludovico Gonzaga porträtiert hat, geschlossen werden kann. Bologna begnügte sich mit diesem Steinrelief, das in seiner lebendigen Frische und sauberen Durchführung auch neben größeren Leistungen bestehen kann.

265. Niccolò da Bari. Arca di S. Domenico. Bologna, S. Domenico.

Fünf Jahre später hat Niccolò eine zweite, noch eigenartigere Arbeit für Bologna gemacht, die Tongruppe der Beweinung Christi in S. Maria della Vita (Abb. 264). Diese Komposition erinnert in nichts an toskanische Leistungen, wie wir sie von Giovanni della Robbia oder Cozzarelli kennen. Eine Leidenschaft, ein Naturalismus, eine Unmittelbarkeit in Gebärde und Physiognomie offenbart sich hier, die in Toskana nicht nur unbekannt war, sondern auch unstatthaft schien. Das wilderregte Gebaren lodernden Schmerzes ist in den Ton gebannt. Alles Bisherige erscheint konventionell gegenüber diesem Grad der Leidenschaft und Fassungslosigkeit. Die drei Marien, Magdalena, Johannes und Nikodemus knien, jammern, weinen, klagen und heulen vor dem Leichnam, der klein, tief, bescheiden und still inmitten all der

266. Niccolò da Bari. Grabrelief des Giovanni Bentivoglio. Bologna, S. Giacomo maggiore.

Schreie und Tränen liegt. Die Pracht süditalienischer Lebhaftigkeit und Gebärdenfülle kommt hier ungebrochen zum Ausbruch. Dies Werk des Baresen stammt aus der Volkskunst des „presepe", die ja bis zur Gegenwart das festliche Spiel der Weihnachtskrippen in immer neuer Phantasie ausbreitet. Während der Toskaner des Quattrocento im Grab und in der Klage Zurückhaltung, Feierlichkeit und Würde verlangt, wird hier die Passionsklage, das große Thema der Quaresima, im Naturlaut schmerzzerrissener Seelen vorgetragen. Der tiefe Gegensatz zwischen toskanischem Rationalismus und süditalienischer Lebensfülle kommt drastisch zum Ausdruck. — Den Mönchen von S. Domenico gab diese bedeutende Arbeit Veranlassung, sich Niccolòs Kunst für ihre Kirche zu sichern, die den höchsten Schatz des Dominikanerordens, die Gebeine seines Stifters Domenico Guzmanns, besaß. Ein Marmorsarkophag von 1267 mit Reliefs des Fra Giovanni und Niccolò Pisanos (auch eines Pugliesen!), in dem bisher die Gebeine ruhten, erschien dem Quattrocento zu bescheiden. Niccolò bekam den Auftrag, über diesen Sarkophag eine hohe Bekrönung mit reichem Statuenschmuck zu setzen (Abb. 265). Ein geschuppter Deckel steigt hoch, auf seinem Scheitel erheben sich mächtige Voluten, auf denen ein hoher Baluster kränzebeladen steht, dessen oberste Spitze die Gestalt Gottvaters trägt. Die Pietà mit zwei heraneilenden Engelmädchen, vier höchst eigenartige exotische Evangelistenfiguren (Abb. 267), Putten und Delphine beleben diesen oberen Teil, während am unteren Deckel acht Heilige (fünf davon von Niccolò, zwei von Michelangelo, der letzte im 16. Jahrhundert hinzugefügt) als Hüter der Reliquien wachen. Auch der linke Kandelaberengel ist Niccolòs und zwar wohl sein letztes Werk; er starb über der Vollendung der Arca (Michelangelo hat den rechten noch hin-

267. Niccolò da Bari. Arca di S. Domenico, Detail. Bologna, S. Domenico.

268. Sperandio. Grabmal Papst Alexanders V. Bologna, S. Francesco.

269. Sperandio. Portal der Chiesa della Santa, Bologna.

zugefügt). Alles dies ist in völlig untoskanischer Weise geformt; die Dekoration ist von unerhörter Saftigkeit und Fülle. An den nach innen gezogenen Voluten gleißen Delphine herab. Einsam und klein steht der tote Christus im Grabe. Die Evangelisten (Abb. 267) scheinen Sarazenen, Wanderer aus dem Orient mit Turban und dem Strickgürtel, dabei seltsam verträumt und seelisch gefüllt. Dieselbe weiche Stimmung kehrt in den fünf heiligen Gestalten (S. Francesco, S. Domenico, S. Floriano, S. Vitale und S. Agricola) wieder. Der Leuchterengel ist mädchenhaft, zart und grazil; man empfindet das Gebrechliche besonders dem soliden Engelburschen Michelangelos gegenüber. Die Gestalt Gottvaters in der Höhe dagegen hat ein dämonisches Pathos, das an Quercia erinnert. Michelangelo schloß sich bei der Statue des hl. Procolo eng an den Agricola Niccolòs an, während sein Petronius Beziehungen zu Quercias Statue an der Kirchtür des Doms hat.

270. Vincenzo Onofri. Grabmal Nacci. Bologna, S. Petronio.

Während der Arbeit an dieser Arca, die bis zu Niccolòs Tod 1498 dauerte, entstand 1478 die schöne große Platz-Madonna in Marmor am Palazzo del Governo, festlich schon durch den hohen, sonnenbeschienenen Platz, in reicher Um-

271. Guido Mazzoni. Sepolcro. Modena, S. Giovanni.

rahmung, auf hoher Konsole. Die Mutter hält das nackte, strampelnde Bübchen an ihrer rechten Seite mit beiden Armen fest umschlungen, als fürchte sie, der Kleine könne aus der Höhe herabstürzen. Der Mantel liegt in großen Bäuschen und teigigen Falten über den Knien. Berlin besitzt (N 283) ein farbiges Tonrelief, das der Katalog mit Niccolòs Marmorrelief in Verbindung bringt. Eine Stuckstatuette (N 284) ebenda, ein hl. Bernardin von Siena, lesend, ähnelt den heiligen Figuren an der Arca. Es heißt, der Künstler sei im Elend gestorben und habe in Bitterkeit sterbend beklagt, seine Tonmodelle nicht in den Händen zu haben, um sie zerschlagen zu können. Verloren ist eine Anbetung der Magier und eine Verkündigung, die Niccolò 1492 für S. Maria Maddalena in S. Donato gearbeitet hat; man erfährt nicht, ob es Terrakotta-Kompositionen waren. Venturi hat Niccolò noch das Grabmal des Dom. Garganelli (Bologna, museo civico) zugeschrieben, das aber in der Behandlung der Falten des langen Professorentalars eine andere Hand verrät. Auch die Putten neben dem Kopfkissen stimmen durchaus nicht mit den Putten an der Arca überein.

272. Sperandio (?). Tonbüste des Nicola Sanuti(?). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Man sieht, Niccolò hat nicht viele Arbeiten hinterlassen. Aber die drei Capolavori, die Pietà von 1463, die Arca und die Platzmadonna, sind Schöpfungen, die sich mit den besten Florentiner Arbeiten in der Qualität vergleichen lassen. Der Marmor hat des Südländers ungestümes Pathos, das in der Terrakotta zu übermäßiger Gebärde ausholte, beruhigt; dabei blieb aber die phantastische, aufgeregte Natur seiner Seele weiter wirksam. Im Relief der großen Platzmadonna mündet er dann in die beruhigte, typische Formsprache Oberitaliens ein. Vielleicht hat auch Francesco di Simone Einfluß auf ihn gehabt, der 1477 in derselben Kirche S. Domenico, für die Niccolò die Arca schuf, das Grabmal Tartagni arbeitete, das äußerst fein im dekorativen Detail ist.

273. Bologna, Museo civico. Professorengrab Canonici.

Borselli, ein Bologneser Chronist, behauptet, daß „Niccolus nullum discipulum facere voluit neque aliquem docere". In der Tat findet nur das früheste Werk, die Pietà, eine Fortsetzung in den Werken Guido Mazzonis in Modena. Das Leben dieses phantasievollen Künstlers, das Venturi ausführlich erzählt, war sehr bewegt; es gleicht einer ruhelosen Wanderung. Er ist um 1450 in Modena geboren und beginnt damit, Masken herzustellen, die bei Festspielen, bei denen etwa „le forze d'Ercole" zu Ehren Eleonora d'Aragons, der jungen Gattin Ercoles I. d'Este, aufgeführt wurden, getragen wurden. Die frühesten Tonarbeiten, die den Einfluß Niccolòs da Bari zeigten, entstanden um 1475, für Bosseto bei Modena. 1477—80 machte er das erste Hauptwerk für Modena, die Pietà in S. Giovanni für das alte Hospital della Morte, eine Gruppe von acht Figuren, viel gedämpfter und verhaltener als Niccolòs Gruppe, aber von äußerstem Naturalismus in den Physiognomien (Abb. 271). Das Werk wurde bald so berühmt, daß es das Ziel vieler Pilger wurde; das Hospital erhielt sogar Indulgenz. Unmittelbar darauf arbeitete Guido ein „Presepe", von dem noch fünf Figuren erhalten sind (heute in der Krypta des Domes von Modena) mit der berühmten, die Suppe kühlenden Dienerin, „Suor Papina" genannt und zwei Adoranten.

274. Francesco Francia (?). Männliche Büste. Florenz, Bargello.

275. N. Baroncelli. Kreuzigung. Ferrara, Dom.

Dann geht Guido nach Cremona, Ferrara und Venedig; überall wird von ihm eine neue Gruppe der Pietà verlangt (erhalten sind einige Reste im Museum in Padua). Nun rief ihn König Ferdinand I. nach Neapel; Venturi glaubt die Bronzebüste des Königs, die wir oben (S. 151, Abb. 198) als ein Werk Adriano Fiorentinos abgebildet haben, für Mazzoni in Anspruch nehmen zu sollen. Für den Duca Alfonso arbeitete er wiederum ein sepolcro (in Monteoliveto), in dessen Figuren Vasari Pontanus, Sannazaro und Alfons II. (mit Unrecht) konterfeit glaubt. Als dann der französische König Karl VIII. in Neapel einzog, ernannte er Guido zu seinem peintre et enlumineur und führte ihn mit einer ganzen Schar von Künstlern, Goldschmieden, Intarsiatoren, Webern und Feinarbeitern mit sich nach Frankreich, nach Tours. Hier machte Guido für S. Denis das große, 1793 leider zerstörte Grabmal Karls VIII.; auf dem Katafalk die Bronzefigur des Königs kniend vor dem Betschemel, zu den Seiten vier kniende Bronzeengel mit den Wappen, in den zwölf Nischen des Sockels weinende Tugendgestalten. Auch Karls Nachfolger, Ludwig XII., nahm den Künstler in seine Dienste; Guido arbeitete zwei Marmorfiguren für das Schloß von Blois und Kaisermedaillons für das Kastell Gaillon, die in der école des beaux arts in Paris teilweise erhalten sind. Nach des Königs Tod kehrte Guido nach Modena zurück, nachdem seine Gattin Pellegrina Discabri und seine Tochter, die auch beide die Bildhauerei ausübten, gestorben waren. Er selbst starb 1518 in der Heimat.

Guidos Kunst hat lange nicht die Kraft, Höhe und Leidenschaft wie die Niccolòs. Aber er greift das Passionsthema pathetisch auf und beherrscht mit seinen naturalistischen „Sepolcri" eine Zeitlang die ganze Emilia. Die mit Händen zu greifende Natürlichkeit solcher Gruppen sprach unmittelbar auch zu dem Laien; es ist kein Zufall, daß gerade solche sepolcri das Ziel zahlreicher Pilgerzüge wurden. Aber solche Vorzüge können doch nicht für den Mangel plastischer Strenge schadlos halten; in Florenz wenigstens forderte man mehr von der Kunst. Das allzu Naturalistische streift leicht die Karikatur. Vielleicht würde das Grabmal Karls VIII. in St. Denis, wenn es erhalten wäre, beweisen, daß Guido in späteren Jahren über die Kunst der Sepolcri hinausgewachsen ist.

Ein dritter zum Hof der Bentivogli nach Bologna zugereister Künstler ist Sperandio Savelli aus Mantua. Er ist um 1425 geboren und arbeitete mit seinem Vater und Lehrer zuerst in Ferrara (1445—47 und dann 1463—77). Hier wird er der vielbeschäftigte Medailleur des Estensischen Hofes. Bronzereliefs Ercoles I. und ein feines Marmorrelief der Eleonora d'Aragon (in der Sammlg. Dreyfuß in Paris) haben sich erhalten; ein Steinrelief Ercoles besitzt der

276. Baroncelli u. D. Paris. S. Georg. Ferrara, Dom.

277. Baroncelli u. D. Paris. S. Maurizio. Ferrara, Dom.

Louvre (signiert „opus Sperandei“). Nach einem kurzen Aufenthalt in Faenza erscheint Sperandio 1477 in Bologna. Hier ist sein Hauptwerk das Grabmal Papst Alexanders V. in San Francesco (Abb. 268), ein wenig organisch in drei Etagen durchgeführter Hochbau, der aber reizvolles Detail, namentlich in den beiden Engelnischen des Sockelgeschosses, zeigt. Über der Figur des toten Papstes steht eine Madonnenstatue mit zwei anbetenden Engeln. Dieser Madonna nahe verwandt ist die prächtige farbige Tonfigur der Madonna in Berlin (N 278), die auf einem Cherubinsockel steht. Ob die ihm zugewiesene Büste ebendort N 279 (Abb. 272), die vielleicht den Bologneser Professor Nicola Sanuti darstellt, nicht eher ein Werk des Cinquecento ist? Sperandio hat eine Medaille auf Sanuti gegossen; aber die Ähnlichkeit ist nicht sehr überzeugend. Eine letzte Arbeit Sperandios ist das Portal der Chiesa della Santa in Bologna mit reichster Pilasterdekoration, um 1481 (Abb. 269). Er muß um 1495 gestorben sein.

Als ein Schüler Niccolòs da Bari oder Nachahmer in weiterem Sinn ist auch Vincenzo Onofri anzusprechen, der um 1470 geboren ist und nach 1524 stirbt. Auf Niccolòs Vorbild weist der „Sepolcro“ in S. Petronio (signiert), auf das Sperandios der Altar in S. Maria de Servi (signiert und datiert um 1503) und namentlich das Grab des Cesare Nacci (Abb. 270) in S. Petronio († 1504). Der Terrakotta-Altar in den Servi ist eigentlich ein vergrößertes Tabernakel mit perspektivischer Verkürzung der schweren Tonne. Das Dekor ist üppig schweifend, das Figürliche (die Madonna mit dem hl. Laurentius und Eustachius unten, in der Lünette die Kreuzabnahme) mehr sauber als plastisch gearbeitet. Das Grabmal Nacci steht hinter

278. Domenico Paris. Wanddekoration im Palazzo Schifanoia, Ferrara.

gleichzeitigen Florentiner Leistungen stark zurück im architektonischen Aufbau; aber der Dekor hat manche anziehende Besonderheit. Ganz originell ist das Mittelfeld, eine offene perspektivische Säulenhalle, wie sie etwa Piero della Francesca gemalt haben konnte, mit dem Blick auf ein Oktogon, vor dem die drei Kardinaltugenden thronen. Einfacher, aber organischer ist das Grabmal des Antonio Busi in Periceto (S. Maria del Poggio) mit Anklängen an Francesco di Simones Tartagnigrab; nur der Sarkophag mit der Figur des Toten unter dem Halbbogen der Nische, darüber die Inschrift und eine reiche Wappenkonsole. Eine ganze Reihe von Büsten in Terrakotta und Marmor werden Vincenzo zugeschrieben: so die der Fil. Beroaldo in S. Martino maggiore in Bologna, eine Knabenbüste in der Münchener Glyptothek, eine Terrakottabüste der Caterina Sforza im Florentiner Privatbesitz. Gottschewsky fügt noch eine Büste der Sammlung Hainauer (heute Amerika), die Büste Karls VIII. (?) (Abb. 274) in Bargello und eine Tonbüste der hl. Caterina in Siena hinzu, während er für die Terrakottabüste N 280 in Berlin, die dort Francia zugeschrieben wird, Niccolò da Bari als Autor vorschlägt. Eher möchte ich für die Berliner Knabenbüste N 281 Onofris Autorschaft annehmen (vgl. die Notiz des Berliner Katalogs). Endlich ist das 1497 datierte feine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo maggiore zu nennen. Die Inschrift meldet: Antonius Bal . . . annum agens XVIII. Dieser Antonius (Antonius Magnani, der Medailleur?) muß wohl als ein Schüler Onofris angesehen werden.

Francesco Raibolini Francia ist vor allem Medailleur. Im Louvre schreibt man ihm das Bronzerelief des Kardinals Francesco Alidosi zu, das Relief dürfte aber ebenso wie eine Medaille dieses Kardinals ins Cinquecento gehören. Auch die obenerwähnten Büsten im Bargello (sog. Karl VIII.) und in Berlin (N 280) sind nur vermutungsweise Francia zugesprochen. Alle diese Arbeiten verraten eine handwerkliche Geschicklichkeit, wie sie im Guß,

in der Kleinarbeit der Dekoration gewonnen wird; in Florenz gibt es eine Masse solcher Dinge, die man kaum erwähnt. Man würde die Disposition derDarstellung verschieben, wenn man, lediglich um vollständige Rubriken zu geben, das Nebensächliche mit der gleichen Ausführlichkeit behandelte, wie das Richtunggebende; das ist der Kardinalfehler Venturis, der gerade bei seinem Geburts- und Lieblingsland, der Emilia, allzu gern verweilt. Rückt man ein wenig von den Dingen ab, so erkennt man deutlicher die Hauptlinien. — Eine sehr eigenartige Leistung bieten Bolognas Professorengräber; in ihnen klingt die Ehrfurcht der alten Bononia vor ihren geistigen Mentoren nach. Immer wieder erscheint hier der dozierende Professor in seinem Auditorium, im Kreise seiner Schüler, die vor ihm sitzen oder hinter den Bänken lauschen, gefesselt durch die geistige Kraft eines führenden und lenkenden Lehrers. Das Grabmal Canonici im Museo civico in Bologna (Abb. 273) gibt den Typus vom Ende des Jahrhunderts; der Steinmetz steht Onofris Art nahe.

Ferrara, der Hof der kunstliebenden Este, wo die Malerei und die dekorativen Künste eine so blühende Entfaltung erlebt haben, hat in der Plastik wenig eigene Leistungen anzubieten. Die meisten hier tätigen Bildner sind nicht eingeboren; sie kommen aus Florenz, aus Padua, aus Modena. Der Mangel an Bruchsteinen hat es mit verschuldet, daß wir fast nur Werke in Bronze oder Terrakotta, selten eine Steinarbeit finden. Zu der Zeit, als Donatello mit seinem großen Stabe von Mitarbeitern in Padua arbeitet, erscheinen in Ferrara zwei Florentiner, Antonio di Cristoforo und Niccolò Baroncelli, die Vasari Schüler Brunelleschis nennt. Es galt, eine Reiterstatue Niccolò III. Este zu gießen; das Urteil über die Konkurrenten wurde in Leon Battista Albertis Hände gelegt. Antonio siegte, aber Baroncelli wurde das Pferd, Antonio nur die Figur des Fürsten

279. Domenico Paris. Madonna, Tonrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

280. Domenico Paris. Madonna. Cartapesta-Relief. Wien, Fürst Liechtenstein.

übertragen. Leider ist die Statue in den Zeiten der französischen Revolution zerstört worden. Niccolò Baroncelli († 1453) ist seit 1443 in Ferrara nachweisbar; er macht für Lionello d'Este ein Ex voto aus Wachs, für S. Maria degli Angeli in Belfiore mehrere Engel aus Messing, eine Gruppe der Verkündigung und eine Täuferstatue. Mit ihm arbeiteten sein Sohn Giovanni (seit 1453) und sein Schwiegersohn Domenico Paris aus Padua. Das Hauptwerk dieser Bottega war die 1454 errichtete Statue Borso d'Estes, die auf einer reich verzierten Säule thront, eine Sitzfigur auf dem Faltstuhl, mit dem Szepter in der Hand. Auch sie ist zerstört. Dagegen haben sich in der Kathedrale in Ferrara fünf große Bronzefiguren erhalten, eine Kreuzigung mit Maria und Johannes (Abb. 275), ein hl. Georg (Abb. 276) und ein hl. Mauritius (Abb. 277). Diese Figuren sind denen auf Donatellos Santo-Altar in Padua sehr verwandt, namentlich der Kruzifix und S. Maurizio. Die Kreuzigungsgruppe hat noch den frühen, geschlossenen, fast primitiven Stil und ist sicher von Baroncelli allein. Die beiden Heiligen weist Venturi Domenico Paris zu; und in der Tat zeigt der hl. Georg in der reichen Bewegung, in der sauberen Ciselierung des Panzers und des geschuppten Drachenleibes eine Feinarbeit, die über die Faktur der Kreuzigungsgruppe herausgeht. Aber sonst ist von Domenico keine Bronzearbeit bekannt. Er ist bis 1490 in Ferrara tätig. 1467 arbeitet er die köstlichen Stuckfiguren der Kardinaltugenden an der Decke des Salone im Palazzo Schifanoia (Abb. 278), überaus fein bewegte und rhythmisierte Sitzfiguren mit köstlichen musizierenden Putten und reichen Friesen zur Seite. Mit ihnen stimmt gut eine schöne Tonfigur der Madonna in Berlin (N 275) überein (Abb. 279), die das tief vor ihren Knien liegende, schlafende Kind anbetet — eine Komposition, die sich in der Florentiner Schule nie findet, wohl aber in den Bildern Cosimo Turas vorkommt. Der leicht geneigte Kopf Marias hüllt sich in leichte Schatten und dadurch gewinnt die Komposition eine erhöhte Feierlichkeit. Hier ist nicht mehr das reizvolle helle Spiel der florentiner Kinderstuben zu spüren, sondern das Pathos einer tiefen Verträumtheit und Mystik. Weiter hat sich noch ein Carta-pesta-Relief in der Sammlung Liechtenstein in Wien (Abb. 280) und ein Stuckrelief der Sammlung Massai in Ferrara erhalten. — Venturi nennt weiterhin die Namen einer ganzen Reihe von dekorativen Meistern, die für die Este tätig waren, — Domenico Taiamonte, Pantaleone und Alvise aus Venedig, Fiori aus Verona, Albertino de' Rasconi aus Mantua, Ludovico Corradino und Zoane aus Modena, Guido Castellano, Pietro

Antonio aus Modena usw. Berlin besitzt zwei große wichtige Reliefs aus dieser Zeit und Schule (N 276 u. 277), eine machtvolle Trinität, die in ihrer herben Weise an Francesco Cossa erinnert, und eine überaus charaktervolle Pietà, wohl schon um 1490. Zur Bottega des oben erwähnten Albertino de' Rasconi gehörte auch jener Ambrogio da Milano, der unter Beihilfe Antonio Rossellinos 1475 in S. Giorgio in Ferrara das große Marmorgrab für den Bischof Lorenzo Roverella (Abb. 281) gearbeitet hat. — Reggio, Parma und Piacenza haben keine originalen Arbeiten aufzuweisen, diese Städte wurden von den Lombarden mitversorgt.

281. Ambrogio da Milano und Antonio Rossellino. Grab Roverella. Ferrrara, S. Giorgio.

Literatur. a) Niccolò da Bari: Sansovino, Venezia nobilissima, 1581, p. 83b. Virgilio Davia, Memorie storiche interno all' Arca di San Domenico, Bologna 1838. P. Marchese, Memorie dei più insigni artefici Domenicani, Bologna 1879. P. Tommaso Bonora, L'arca di S. Domenico e Michelangelo, Bologna 1879. Berthier, Le tombeau de S. Dominique, Paris 1895. L. Aldovrandi, Il sepolcro di S. M. d. Vita in Bol., Arte II, 1899. W. Bode, Le opere di Niccolò da Bari, Z. f. b. K. 1904. Malaguzzi-Valeri im Repert. f. Kw. XXII, 279ff. A. Venturi, Storia dell'arte ital. VI, 753ff. Malaguzzi-Valeri, Arch. stor. d. a. 1894. Paul Schubring Z. f. b. K. 1904.

b) G. Mazzoni: A. Venturi, Di un insigne artista modenese del sec. XV; Arch. stor. ital. 1884, 355. Derselbe: La scultura emiliana nel rinascimento it. 1890. Paul Vitry, Une œuvre de G. M. ou de son atelier en France, Fondation Piot VII, 1901. A. Venturi, Un gruppo di G. M., Arte 1901, Storia dell'arte ital. VI, 768ff. Moschetti, Il parziale ricupero d'un capolavoro di G. M., Arte 1907. Weber, Ant. Begarelli Z. f. b. K. 1906. Antonio Muñoz im Museum X, 7, S. 25.

c) Sperandio: Heiss, Les médailleurs de la Ren. VI, Paris 1886. H. Mackowsky, Sper. Mant. Jahrb. d. pr. Kss. XIX, 1898. W. Bode, Sper. Mant. ib. A. Venturi, Sper. da Mant. Arch. stor. d. a. 1889. Ch. Robert, Le médailleur Sper., Journal des Arts, Paris 1888. A. Venturi, Terracotta di Sper. nel Duomo di Faenza, Arte 1898. W. Bode, Ein Meisterwerk des Sper. in London, Z. f. b. K. VIII, 1902.

d) Vincenzo Onofri: A. Gottschewski: Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vinc. On., Straßburg 1908. Malaguzzi-Valeri im Repert. f. Kw. XXII, 295ff. A. Rubbicini, Un opera ignota di Vinc. On.; Arch. stor. d. a. 1895, 243ff. Fr. Burger, Franc. Laurana, Straßburg 1907, S. 168. Venturi, Storia d. a. it. VI, 803ff.

Über die ferraresische Kunst und die der Emilia hat A. Venturi am ausführlichsten gehandelt. Vgl. I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara, Rivista storica italiana I. 1884, und L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este in Rivista storica italiana II, 1885, L'arte a Ferrara nel periodo d'Ercole I. d'Este (Atti e Mem. della R. Dep. di Storia patria per le prov. di Romagna. Bologna III, VII, fasc. 3—4); endlich Arte VII, fasc. 3—5 und Storia dell arte it. VI, 191ff., 805 ff. L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara 1864 und Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica di Ferrara 1868. Bode, Ludovico III. Gonzaga. Jahrb. d. pr. Kss., X 1888 und Jahrbuch VI, 175.

282. Giovanni di Pisa. Altar. Padua, Eremitani, Jakobuskapelle.

X.

# Die Plastik in Padua und Verona

A. Die geistigen Zusammenhänge zwischen Padua und Florenz waren im 15. Jhh. stärker als die zwischen Toskana und Venedig oder Mailand oder sonst einem Bezirk der Poebene, stärker auch als der durch die geographische Nähe erleichterte Austausch zwischen Padua und Venedig. Schon im Trecento tritt diese Verbindung deutlich hervor, zunächst bei Giottos großer Leistung in der Arena-Kapelle in Padua, noch mehr aber in der Geistesgemeinschaft, die zwischen dem Florentiner Kapitel von S. Spirito und dem Paduaner der Eremitani bestand. Die Dominikanerorden beider Provinzen, ebenso wie S. Antonio in Padua und die Franziskaner in Toskana und Umbrien fanden sich in vielen herzlichen Verbindungen. In Padua herrschte die Universität; und so wehte hier eine geistesklare, bewußt verstandesmäßige

Lebensluft, die sich mit dem toskanischen Rationalismus stärker berührte, als mit der Romantik Venedigs. Im Trecento sorgte das Fürstenhaus der Carrara für mannigfachen Austausch; im Quattrocento sind die Orden und die Universität (schon 1222 gegründet!) die Vermittler. Am Ende des Trecento wurde Altichiero aus Verona der Begründer einer eigenartigen, romantisch-malerischen Schule in Padua; in den dreißiger Jahren des Quattrocento aber kamen die beiden Florentiner Fra Filippo Lippi und Paolo Uccello an den Bacchiglione. Für Paduas Kunst entscheidend wurde erst Donatellos zehnjähriger Aufenthalt von 1443—1453. Er brachte einen ganzen Stab von Mitarbeitern mit und hat mit ihm im Großbetrieb eine der bedeutendsten Gußhütten jener Zeit entwickelt. Seine Arbeiten im Santo haben nach seiner Rückkehr nach Florenz noch starke Wirkungen ausgeübt. Die toskanischen Mitarbeiter Donatellos sind schon oben (S. 54) genannt worden. Giovanni da Pisa ist in Padua geblieben und hat außer kleineren Arbeiten für S. Giustina und andere Kirchen einen schönen Terrakotta-Altar für die Jakobuskapelle in den Eremitani (Abb. 282) gemacht, jenen Raum, den gleichzeitig Mantegna mit den Jakobusfresken ausmalte. In dieser reich geschmückten Pala, die in dem Hauptfeld die Madonna mit sechs stehenden Heiligen zeigt, in der Predella die Anbetung der Könige, am Fries Puttentänze und im Giebel die Halbfigur Gottvaters neben graziösen Kranzputten, bezeugt sich Giovanni als treuer Schüler seines Meisters; in der Hauptsache lehnt er sich an die Formensprache des Santo-Altars an, anderes erinnert an das Verkündigungstabernakel Donatellos in S. Croce in Florenz. Berlin besitzt aus der Sammlung v. Beckerath ein reizvolles Madonnenrelief in Ton (N 268) mit Kandelaberrahmen und sehr zierlichen Putten (Abb. 283). Ein anderes Madonnenrelief befindet sich in den Eremitani (ein farbiger Stucco davon in Berlin N 267); in S. Giustina finden wir die Statue einer sitzenden Madonna. Nach Filarete soll Giovanni in Venedig gestorben sein.

283. Giovanni da Pisa. Madonnenrelief. Ton. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

B. Urbano aus Cortona († 1504), der zweite Gehilfe Donatellos, hat sich nach der Paduaner Zeit zuerst nach Perugia gewandt, wo er im Dom das Grabmal des Bischofs Baglione arbeitete und ist dann in Siena geblieben. Hier hat er für den Dom eine Kapelle der Gnadenmaria mit zahlreichen Reliefs des Marienlebens geschmückt. Wir bilden zur Probe das Relief der Verkündigung ab, bei dem der Raum besser gelang als die Figuren (Abb. 284). Der Matthäus-Engel, ein Steinrelief in der Domopera, schließt sich eng an das Bronzerelief am Altar des Santo an. 1486 ist das Grabmal Cristoforo Felice in S. Francesco in Siena vollendet, das in der Dekoration eine Vergröberung und Verrohung Dona-

284. Urbano da Cortona. Verkündigung. Marmorrelief. Siena, Dom.

tellesker Motive zeigt. In der Loggia di S. Paolo machte Urbano die eine Bank der Vorhalle, gegenüber der obenerwähnten Federighis; allegorische Tugendfiguren zieren die Lehne. Kleinere Arbeiten Urbanos sind in meiner Monographie Urbanos aufgezählt.

C. Ein dritter Gehilfe Donatellos, Niccolò di Giovanni Coccari, der bis 1449 am Altar des Santo mitarbeitete, ist erst neuerdings durch Venturis und Folnesics Forschungen in seiner weiteren Tätigkeit verfolgt worden. Er ging von Padua nach Traù in Dalmatien, wo er 1468 die Kapelle des Beato Giovanni Orsini zusammen mit Andrea Alessi auszuschmücken übernahm. In der Kathedrale befindet sich ein Steintriptychon von ihm, in S. Domenico das 1468 datierte Grabmal Giovanni Sobota. 1472 ging Niccolò nach Spalato, 1477 nach Sebenigo. So trug Niccolò nach Michelozzos Tätigkeit in Ragusa, toskanische Formgedanken nach Dalmatien, wo die Plastik freilich mit der noch halbgotisierenden Architektur einen ganz anderen Zusammenschluß suchte als am Arno. — Man hat in Niccolò, nicht in Donatello auch den Autor des Berliner Reliefs Nr. 27, der Geißelung Christi, vermutet, wegen seiner Verwandtschaft mit einem Relief gleicher Vorstellung in Spalato, das aber nicht von Niccolò, sondern von Giorgio da Sebenigo stammt. (Abb. bei Venturi S. 1001.) Das Berliner Relief steht aber qualitativ viel höher, es stammt außerdem aus dem Palazzo Peruzzi in Florenz. Die Komposition dieser Geißelung findet ja auch ein Echo in den Florentiner Plaketten (z. B. Berliner Bronzekatalog Nr. 428). Alle diese Momente sprechen gegen einen dalmatinischen Ursprung.

285. Bellano. Grabmal A. Rozelli. Padua, Santo.

D. Bedeutender als die bisher genannten Donatelloschüler ist Bartolommeo Bellano (zwischen 1430 und 1500), der mit Donatello nach Toskana ging, vielleicht in Siena an den (nicht ausgeführten) Domtüren 1458 mitarbeitete, dann mit dem Meister in Florenz arbeitete, wo er nach Semraus Vermutung an den Kanzeln für S. Lorenzo mit tätig war. 1466 zog ihn ein großer Auftrag nach Perugia; er goß hier die Kolossalstatue Papst Pauls II. für die Domfassade, die bis 1798 hier gestanden hat; dann ist sie leider in die Münze gewandert. Nach Vasari wäre er schon vorher (1461) in Rom gewesen und hätte hier für den Palazzo S. Marco das papale Wappen und die Büste Pauls II. gemacht. 1469 kehrte er dann nach Padua zurück, wo er das Grab des 1466 verstorbenen Aretiner Humanisten Antonio Rozelli in Anlehnung an die Florentiner Kanzlergräber Bruni und Marzup-

pini aufbaute (Abb. 285). Er legte um die Nische eine — leider allzu schwere — Pilasterrahmung und nahm dadurch der Mitte den feinen Rhythmus des Aufbaues. Über den Wandschränken der Sakristei des Santo, in denen der Schatz des Kapitels aufbewahrt wird, arbeitete Bellano ein großes episches Relief: „Der Esel verehrt auf Befehl des Antonius die Hostie" (Abb. 286), eine Szene aus der Antoniuslegende; ein figurenreiches Marmorbild, das an eine Predellenkomposition erinnert: 45 Personen um einen Altar gruppiert, vor dem der Heilige steht, der dem Esel die Hostie hinhält. Sehr flaches Relief, dünne vielgefältelte Gewänder, reicher Wechsel in den Physiognomien, sauberes Schuppenornament der Architektur, zierlich das Triptychon auf dem Altar. Aber nichts erinnert mehr an die Geisteskraft Donatellos, an die Überzeugungsenergie seines bronzenen Antoniusreliefs am Hochaltar. Um 1472 ist dann Bellano nach Venedig gegangen; ein Lünetten-Relief in Berlin (N 265), das für die Scuola S. Giovanni Evangelista gearbeitet wurde, ist 1481 datiert. Hier sitzt der Evangelist in der Mitte auf einem Steinthron, der Adler steht steil mit sich breitenden Flügeln auf der Lehne des Thrones, vor dem Apostel knieen im Scheine der Kandelaber sechs Mitglieder der Scuola. 1484 ist Bellano wieder in Padua; hier gießt er für die Chorschranken des Hochaltars im Santo zehn alttestamentliche Reliefs, mit reicher Entwicklung des Szenischen und Landschaftlichen, während das Figürliche stark zurücktritt (Abb. 287). Beim Zweikampf Davids und Goliaths z. B. werden Bergkulissen aufgebaut, man sieht die Zelte der Philister, Reiter und Bogenschützen dringen von links nach rechts in Massen heran, der eigentliche Campo bleibt aber leer für den Zweikampf von Zwerg und Riese, die in grotesker Gegensätzlichkeit ganz vorn am Bildrand sich gegenüberstehen. Der Knirps David hat den Stein geschleudert

286. Bellano. Das Hostienwunder. Steinrelief im Santo in Padua, Sakristei.

287. Bellano. David und Goliath. Bronzerelief. Padua, Santo, Chor.

288. Bellano. Tonrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

und eben droht der Gigant zu stürzen. Ebenso ist die Szene mit Abrahams Opfer in lauter kleine Einzelgruppen verzettelt; die Tiere des Feldes spielen hier eine große Rolle. —

Auch die beiden spätesten Arbeiten Bellanos, das Grabmal des Paolo und Angelo de Castro in den Paduaner Servi (1492) und das des Pietro Roccabonella in S. Francesco verraten, daß Bellano, je selbständiger er zu werden sucht und je weniger er sich an Donatellos oder andere toskanische Vorbilder anschließt, immer unerfreulicher wird. Glücklicher ist der Künstler im Guß zierlicher Einzelstatuetten, die damals in der alten Humanistenstadt für die Studiertische der Professoren und Canonici vielfach begehrt wurden. Bode hat eine ganze Reihe solcher Statuetten Bellano zugeschrieben; bei manchen ist, ebenso wie bei den Reliefs der Chorschranken, das Szenische und Landschaftliche mit dem Figürlichen verbunden. Wir erwähnen den David der Sammlung Foulç-Paris, eine ähnliche Arbeit in London (Vict.-Albert-Mus.), Hieronymus und den Löwen bei G. Dreyfuß-Paris, die Hekate und den liegenden Hirtenknaben in Berlin, die sog. „Hexe" bei Heseltine in London, vor allem aber den prachtvollen, früher (bei Spitzer) Riccio genannten Neptun auf dem Drachen bei Pierp. Morgan in Neuyork, eine sich entkleidende Venus in Oxford und die beiden seltsamen „Höllenberge" der Sammlung Figdor in Wien, wo Furien und Gepeinigte in bizarrer Lage und Verkürzung aus den Flammen ragen. Das Thema kommt auch in der Malerei des Quattrocento vor; die Sammlung Nager in München besitzt ein Bild aus der Schule Piero di Cosimos, wo — noch enger im Anschluß an Dante — ähnlich die Gruppen in der Qual vereinigt sind.

Berlin besitzt von Bellano das Modell zu der Madonna des Grabmals Castro (N 264) und ein Tonrelief (N 261) (Abb. 288), das mit einem 1461 datierten Marmorrelief der Sammlung André übereinstimmt. Die beiden Gräber des Erasmo de' Narni (Gattamelata) und seines Sohnes Gianantonio de' Narni († 1455) im Santo zu Padua sind nicht von Bellano; sie dürften schon bald nach 1455 entstanden sein und damals war Bellano in Siena und Florenz. Mit Venturi an Bertoldo zu denken, scheint uns noch viel weniger möglich. Vielmehr muß man den noch stark gotisierenden Künstler in der Paduaner Lokalgruppe suchen.

289. Riccio. David vor der Lade tanzend. Bronzerelief. Padua, Santo, Chor.

E. Andrea Briosco, gen. Riccio (1470—1532). Zwei der Bronzereliefs im Chor des Santo sind nicht mehr von Bellano gearbeitet, sondern erst 1507 von seinem Schüler Riccio hinzugefügt

(Abb. 289). Riccio gehört eigentlich schon zu den Künstlern der Hochrenaissance. Die venezianische Kunst eines Giorgione und Tizian trägt ihn auf die Höhe einer kühlen Klassizität, die aber ein edles Schönheitsempfinden verrät. Namentlich in der Kleinbronze, in Statuetten, Plaketten, Geräten und Zierbronzen gewinnt er eine Höhe, die von keinem anderen erreicht wird. Ursprünglich sind diese Kleinbronzen zur Verzierung von Möbeln, kirchlichen und profanen Geräten aller Art bestimmt gewesen; bald aber werden sie „fliegende Ware", der ganze Kreis der biblischen und namentlich der profan-mythologischen Darstellungen wird in der kleinen Bronzetafel ausgeformt, die neben den Truhenbildern und der Miniatur, auch neben der Graphik und Majolika jetzt die Illustration der humanistischen Welt übernimmt. Dieselben Kreise, welche griechische und römische Märchen im Bronzerelief liebten, ließen sich dann für ihre Studiertische und Regale auch Statuetten gießen, die, oft genremäßig aufgefaßt, nicht nur Figur blieben, sondern als Tintenfässer, Kerzenhalter u. dergl. auf dem Schreibtisch verwendbar waren. Wir finden bei Riccio Hephaist, Arion, die Abundantia, Pan und Sphinx, Bacchantinnen, Europa auf dem Stier, Triton und Nereide, Pomona, das ganze Heer der Faune und Faunesken, Hirten und Neger, meist mit Tieren, dann letztere allein, besonders die Ziegen, aber auch die Fauna der Lagune, Krebse, Kröten, Frösche, Schildkröten, Hirschkäfer. — Dazu kommen dann größere Geräte, Urnen, Vasen, Rauchgefäße, Mörser, Türklopfer, alle reich geschmückt, zum Teil in phantastischen, romantischen Bildungen. Das größte und reichste, fast überladene Stück ist der mächtige Kandelaber, den Riccio 1507—16 für den Chor des Paduaner Santo goß. Bode hat

290. Rosso. Grabmal Brenzoni. Verona, S. Fermo (mit der Verkündigung von Antonio Pisano).

291. G. Minelli. Taufe Christi. Tonrelief. Bassano, S. Giovanni.

nicht weniger als 70 Statuetten Riccio zugewiesen; dazu kommen noch all die Plaketten, mit teils biblischen Themen (Judith, Grablegung, Anbetung der Könige), teils mythologischen (Meleager und Atalante, Raub der Dejanira, Didos Tod, Lucrezias Selbstmord), Allegorien auf Liebe, Ruhm und Verleumdung usw. Man staunt über die Fülle der Bronzen, von denen doch keine oberflächlich gearbeitet ist; ein bildhafter Zusammenschluß bindet alle diese kleinen Szenen, in denen das Landschaftliche und Szenische mit dem Figürlichen trefflich zusammengeht. Von größeren Arbeiten Riccios haben sich noch erhalten: das Grabmal Trombetta im Paduaner Santo (1522) mit der Bronzebüste des Verstorbenen, das Grabmal Torriani in S. Fermo in Verona (die dazu gehörigen Bronzereliefs besitzt der Louvre), ferner Tonfiguren in S. Casciano und im Museo civico in Padua, mehrere Bronzereliefs im Dogenpalast in Vendig (besonders schön der hl. Martin) usw.

F. Die Reihe der Kleinmeister, die sich in Padua, Venedig, Mantua, Parma und Mailand an Riccios Art anschlossen, kann hier nicht im einzelnen behandelt werden, da diese Arbeiten der Mehrzahl nach schon dem Cinquecento angehören und ein näheres Eingehen auf diese Kleinkunst der Darstellung des italienischen Kunstgewerbes überlassen bleiben muß. Von Großplastikern sei noch Giovanni Minelli de' Bardi (geb. um 1460, † nach 1527) erwähnt, ein Paduaner, Bellano nahestehender Marmor- und Tonarbeiter. Von ihm stammen die beiden effektvollen Tonaltäre in den Eremitani (um 1511), deren alte Bemalung sich erhalten hat, Tonstatuen im Museo civico in Padua, in Berlin (N 269), in der Sammlung Nager (Abb. 292) in München und bei Mr. Acton, Florenz. Dekorative Sachen hat er für den Paduaner Santo gearbeitet; so zwei Weihbecken beim Eingang, einen Teil der Dekoration der Antonius-Kapelle und zwei Figuren des Felice-Altars. Im Kreuzgang des Santo wird ihm das Professorengrab Calphurnius zugeschrieben. Als Frühwerke hat Corn. v. Fabriczy ihm mehrere Pietà-Darstellungen zugewiesen, z. B. ein Tonrelief mit der jungen Stifterin „Marietta", das aus S. Agostino bei Padua stammt (heute in Boston bei Mrs. Gardener). Sehr ausdrucksvoll ist ein Terrakottarelief der Taufe Christi in S. Giovanni in Bassano (Abb. 291), mit fünf kleineren Engelfiguren und zwei Prophetengestalten (David und ?) an der Seite. Die Komposition erinnert an Bilder Cimas da Conegliano. Als Architekt baute Minelli 1519 den fünften Klosterhof am Paduaner Santo. Weitere Einzelheiten über Minelli in Fabriczys Aufsatz im Jahrb. d. pr. Kss. 1907, wo auch eine chronologische Übersicht gegeben wird. — Über den Paduaner Tonplastiker Agostino de' Fonduti vgl. das Kapitel über Mailand.

292. Giovanni Minelli. Täufer-Statue. München, Sammlung Nager.

G. Mantua hat keine selbständige Plastik hervorgebracht; hier steht alles unter dem Zeichen Man-

tegnas, der auch die dekorativen Künste am Hofe des Gonzaga dirigiert hat. Aber ein von Paduas Kunst abhängiger Bronzekünstler muß doch erwähnt werden, Gian Marco Cavalli (geb. um 1450), der für Mantegnas Grab, also wohl erst nach dessen Tode, die prächtige Bronzebüste in sehr eigenartiger Marmorfassung (vor einer Porphyrplatte) arbeitete (Abb. 294). Eine zweite ähnliche Bronzebüste besitzt Berlin (N 160 D); sie stellt vermutlich den Karmelitergeneral Battista Spagnuoli dar (Abb. 293), von dem in der Mantuaner Bibliothek eine Holzbüste steht. Dagegen ist die Bronzebüste des Markgrafen Lodovico III. Gonzaga in derselben Sammlung (N 140) nicht von Cavalli, sondern eher die Arbeit eines Goldschmiedes, auf den auch die in Silber eingesetzten Augen hinweisen.

293. Gian Marco Cavalli. Bronzebüste des Battista Spagnuoli. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Literatur: Paul Schubring, Urbano da Cortona, Straßburg 1903. Venturi, La scultura Dalmata del XV. sec., Arte 1908. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgesch. d. Arch. u. Plast. d. XV. Jhhs. in Dalmatien (Jahrb. d. Kunsthist. Instituts der K. K. Zentralkommission f. Denkmalspflege VIII, Wien 1914. Dagobert Frey, Der Dom von Sebenigo, und Moles dazu gehörende Urkundenpublikation im Jahrbuch d. Zentral-Kommission f. Denkmalspflege VII. Frida Schottmüller, Repert. f. Kw. XLI. S. 77ff. M. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, Breslau 1891. Derselbe in der Festschrift für Schmarsow, Leipzig 1907. S. 95ff. Venturi, Storia dell' arte ital. VI, 428ff. W. Bode, Ital. Bronzestatuetten der Renaiss. S. 20ff., Corn. v. Fabriczy, Giov. Minelli, Jahrb. d. pr. Kss. 1907.

H. Veronas Blütezeit liegt im 14. Jhh. Das Haus der Scaliger erlischt im Anfang des 15. Jhhs.; den großen Grabmälern dieser Fürsten, die von den Comasken im 14. Jhh. errichtet wurden, kann das 15. Jhh. nichts Gleichwertiges entgegenstellen. Aber von außen kam manche Anregung. So ist der Mitarbeiter Donatellos aus der Frühzeit Giovanni di Bartolo gen. Rosso († nach 1451), der mit dem Meister zusammen am Florentiner Campanile die Gruppe Abraham und Isaak gemacht und dann den Obadja und zwei Statuen für die Ostseite selbständig gearbeitet hatte, um 1424 nach Verona gegangen und hat dort in zwei Wandgräbern (in S. Fermo Grabmal Brenzoni mit Ant. Pisanos Verkündigungsfresko [Abb. 290] und in S. Anastasia das Reiterdenkmal des Cortessia Sarego 1424—29) eine eigentümlich malerische Kulissenarchitektur entwickelt, zu der es in Florenz kein Gegenstück gibt. Beim Grabmal Brenzoni ist die Hauptsache ein mächtiger Vorhang, unter dem der kleine Sarkophag steht, dem Christus

294. Gian Marco Cavalli. Bronzebüste Mantegnas. Mantua, S. Andrea.

295. Der Pellegrini-Meister. Tonrelief. Verona, S. Anastasia.

eben entstiegen ist. Ein Engel hebt den Deckel. Die Soldaten liegen im schweren Schlaf vor dem Sarkophag. Das Reiterdenkmal Sarego hat Felsstufen, auf denen geharnischte Knappen stehen; barock gotisches Astwerk rahmt das Ganze, darüber wiederum Malerei. Beeinflußt von Rosso ist der sog. Pellegrinimeister, jener Plastiker, der in der Capp. Pellegrini in S. Anastasia die ganzen Wände mit Tonreliefs aus dem Leben Christi geschmückt hat (Abb. 295 u. 296). Dieser Künstler ist durchaus Oberitaliener, in diesen Reliefs ist nichts Toskanisches. Ein einheimischer Tonkünstler muß sie gemacht haben, der mit viel dekorativem Geschick, aber ohne eigentlich plastisches Gefühl die Bildtafel mit malerischer Fülle belebt. Das gibt eine gewisse Beziehung zu Ghiberti; aber nur für den ersten Eindruck. Denn der Veroneser Tonplastiker hat keine perspektivische Raumweite, er arbeitet vor der flachen Wand und vor diese setzt er die Figuren säuberlich, aber ohne innere Verbindung hin. Dieser Veronese ist auch nicht identisch mit einem jener vielen Florentiner Tonplastiker, von denen oben die Rede war, die zum Kunstkreis Ghibertis gehören; enger hängt er mit einem Altar im Dom von Modena zusammen, der 1407 von der Familie Gastaldi bestellt wurde. Hier schmücken fünf feine Predellen-Reliefs und acht graziöse zierliche Statuen das gotische Gehäuse; auch in den Seitennischen und im Aufsatz stehen noch kleine Einzelfiguren. Weder nach Florenz noch nach Siena weisen diese Arbeiten (Zusammenhänge mit Jacopo della Quercia hatte Courajod vermutet), sondern hier arbeitet ein oberitalienischer mehr dekorativer als plastischer Künstler. — Berlin besitzt von diesem Meister des Modeneser Altars drei Arbeiten, einen hl. Bischof, eine Madonna auf dem Löwenstuhl und ein Madonnentabernakel (N 14—16). Das Grabmal des Antonio Rosselli († 1467) in S. Francesco in Arezzo, das dem Pellegrinimeister zugeschrieben wird, dürfte wohl eher von einem toskanischen Tonplastiker gearbeitet sein.

Ein dem Namen nach unbekannter Bildner hat ein 1436 datiertes Relief im Museo civico in Verona gearbeitet, das wahrscheinlich aus S. Anastasia stammt und S. Martino mit dem Bettler darstellt; von demselben Bildhauer sind zwei Reliefs in S. Anastasia: Die Predigt des Petrus martyr und sein Martyrium (Abb. bei Venturi l. c. S. 978—80). Aus der Zeit um 1460 sind zwei Terrakottadarstellungen der Pietà, in S. Anastasia und

296. Der Pellegrini-Meister. Tonrelief. Verona, S. Anastasia.

S. Fermo zu nennen. Bei der ersten liegt der Leichnam des Herrn auf dem hohen, an der Front reichverzierten Sarkophag; zu Häupten und Füßen steht je eine männliche Gestalt in ganzer Figur, die vier Frauen und Johannes erscheinen nur als Halbfiguren und zwei Engel schweben an der Wand oben. Wieviel zurückhaltender und unbedeutender ist solch ein Sepolcro, als der des Niccolò da Bari in Bologna! Die Komposition in S. Fermo ist ohne Sarkophag, hier liegt Christi Leib auf den Knien Marias, sein Haupt im Schoß Magdalenas; seltsamerweise fehlt Johannes. — Wieder 20 Jahre später sind mehrere Altäre im Dom und S. Anastasia anzusetzen: eine Annunziata in der Cappella Cartolai im Dom und am dritten Altar rechts in S. Anastasia und ein hl. Petrus im Dom. Antonio Rizzo, der in Verona geboren ist, hat seine Kunst erst in Venedig entfaltet. — Berlin besitzt in N 259 und 260 zwei Veroneser Arbeiten. Die erstere ist ein Steinrelief mit einem reitenden Kardinal, das wohl von einem Grabmal stammt. Der Dargestellte ist vielleicht einer jener Reisekardinäle, die nach dem Konzil von Konstanz so viele Jahre in Deutschland und Frankreich missionierten; Vespasiano Bisticci erzählt ausführlich von ihnen. Das Relief ist später als das 1436 datierte Martinrelief in Verona. Das andere Berliner Stück ist ein außerordentlich fein geschnitztes, unbemaltes Holzrelief, das Haupt des Täufers auf einem Teller, den Putten an den Rändern stützen; es ist bezeichnet Francescus Giuliamus Veronensis. Der Künstler gehört in das Ende des Jhhs., ist aber nicht, wie Corn. v. Fabriczy wollte, mit Francesco da S. Agata zu identifizieren.

Literatur: F. Schottmüller im Berliner Katalog S. 5, 8 und 106, Corn. v. Fabriczy, Jahrb. d. pr. Kss. XXX, Beiheft S. 19. Bode, Jahrb. d. pr. Kss. VI, 171ff. Arch. stor. d. a. 1889, fasc. 3—4. A. G. Meyer, Oberitalien. Frührenaissance I. 74f., 106, 136. A. Venturi, Appunti sul museo civico di Verona, in Madonna Verona 1907, und Storia d. a. it. VI. 109ff., 977ff. P. Toesca Arte 1903, S. 231. Corn. v. Fabriczy, Rassegna d'Arte 1904, S. 5. Bode, Ital. Bronzestatuetten d. Ren. I., 40.

297. Genua, Via degli Orefici. Supraporte mit den drei Königen (Elia Gagini).

## XI.
## Die lombardische Plastik

Aus der Fülle der Steinmetzen, die an dem 1386 beginnenden Mailänder Dombau tätig waren, treten im Anfang des Quattrocento zwei Namen bedeutender hervor: Matteo de' Raverti und Jacopino da Tradate. Es sind Comasken; ihr Stil entwickelt sich aus dem Erbe der trecentistischen Campionesen. Propheten, Giganten und Wasserspeier am äußeren Chor des Domes sind von ihrer Hand. Ravertis bedeutendste Figuren sind der hl. Babila mit den drei Märtyrerknaben Urbano, Opolono und Priliadano und S. Galdino; beide Gestalten sind bedeutend in der Gesamtgeste und im Fall der Gewänder. Raverti war von 1398—1420 in Mailand tätig, dann ging er nach Venedig, wo er an der Ca' d'oro arbeitete, 1422 machte er das heute zerstörte Grabmal Borromeo auf Isola Bella. Jacopino da Tradate ist seit 1401 in Mailand nachweisbar, sein Hauptwerk ist aber erst 1420 entstanden. Damals weihte der eben neugewählte Papst Martin V., der auf der Durchreise von Konstanz nach Rom in Mailand Halt machte, den gerade vollendeten Chor des Domes; zur Erinnerung an dieses Fest hat ihn Jacopino über der einen Sakristeitür thronend dargestellt, auf reichverhangenem Stuhle sitzend, in schwere volle Falten gekleidet, die zu den Füßen des Papstes sich wellenartig kräuseln (Abb. 301). Das Ganze ruht auf üppigen Konsolen mit Blattwerk und Früchten. Von Jacopino sind außerdem noch mehrere Heiligenfiguren am Dom nachweisbar, ein S. Barnaba, S. Bartolommeo, S. Pietro martire, S. Lorenzo und S. Francesco, der Letzte erst 1438 vollendet. 1440 ging Jacopino zu den Gonzagas nach Mantua. Den bedeutenden Fortschritt, den Jacopinos Kunst für Mailand darstellt, erkennt man am besten, wenn man der Papststatue das Relief über der anderen Sakristeitür von Hans v. Fernbach aus dem Jahre 1393 gegenüberstellt, das noch im alten gotischen Kleinfiguren-Stil gehalten ist.

Ein anderer, dem Namen nach nicht bekannter Künstler vom Luganer See hat in Castiglione d'Olona in S. Maria della Vita gearbeitet, derselben Kirche, die durch Masolinos Fresken und Kardinal Branda Castigliones Mäzenatentum berühmt geworden ist. Hier stehen zwei mächtige Figuren, S. Antonio und Cristoforo, rechts und links vor dem Portal der Fassade. Dies Hauptportal, das Seitenportal und ein Taufbrunnen stammen ebenfalls von ihm, außerdem dekorative Reste aus dem Palazzo Castiglione (heute in Castello Sforzesco in Mailand) und das Grab des Kardinals in Castiglione († 1443). A. G. Meyer und A. Schmarsow wollen in diesen Arbeiten den Einfluß toskanischer Kunst, speziell des Niccolò d'Arezzo, sehen, der

298. Genua, Via degli Indoratori. Supraporte.

ja am Mailänder Dom mitgearbeitet hat — die Guglia-Carelli stammt von ihm —, Toesca glaubt dagegen, die Richtung der venezianischen Kunst zu erkennen. Auch Venturi glaubt, daß der Künstler aus dem Kreis jener Lombarden stamme, die von venezianischen Meistern, etwa Niccolò da Venezia, geschult wurden. Sicher gehört diesem „Meister von Castiglione", wie Malaguzzi-Valeri zuerst erkannte, auch das Tabernakel an der Tür von S. Maria Podone in Mailand. Von Mailand scheint der Künstler nach Genua gegangen zu sein, wenn anders ihm das Reitergrab des Francesco Spinola († 1442) im Palazzo Bianco zuzuschreiben ist, wie Toesca und Venturi vorschlagen (während Cervetto für Giovanni Gagini. Suida für Michele d'Aria eintritt). Das Grabmal ist nur in Resten erhalten. Ein antiker Sarkophag, den die Genuesen Spinola als Dank für die Verteidigung ihrer Stadt geschenkt hatten, bildete einst den unteren Teil des Grabmals. Darüber erhob sich auf breiter Konsole eine reiche Vorhangdraperie, Engel schlugen die Enden zurück und in der Mitte erschien der Feldherr zu Pferde. Soweit die Abbildungen (Suida, Genua S. 61) ein Urteil gestatten, kann ich darin nicht die Hand des Castiglione-Meisters erkennen, freilich auch nicht die des Michele d'Aria, der ja auch erst seit 1466 nachweisbar ist, sondern eher die des Giovanni Gagini.

299. Giovanni Gagini. Supraporte. Genua, Pal. Doria.

300. Antonio Tamagnino. Büste des Acellino Salvagio. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Diese Gagini sind eine Künstlerfamilie aus Bissone am Luganer See; ihr Haupt war Beltrame Gagini, dessen Söhne sind Giovanni und Pace; zu einem anderen Zweig gehören Domenico und Elia. Giovanni erscheint 1449 in Genua, er baut die Pfarrkirche von S. Michele in Pigna, 1451 arbeitet er das Portal der Sakristei in S. Maria di Castello, 1457 die Tür des Palazzo Quartaro an der Piazza S. Matteo, mit deren Supraporte das Georgsrelief des Londoner Victoria-Albert-Museums übereinstimmt. 1465 baut er die Kapelle Fieschi im Genueser Dom, 1475 arbeitet er zusammen mit Michele d'Aria in S. Domenico, 1498 eine Kapelle in der Kirche S. Maria delle Vigne und in den Eremitani von S. Agostino, 1495 ist er in Nervi tätig, 1506 stirbt er. Die großen Reliefs über den Genueser Palastportalen (Abb. 297—299), die meist den Drachenkampf S. Georgs, des Schutzpatrons von Genua, darstellen, sind von Giovanni mit reicher dekorativer Fülle ausgebildet und in edler Bewegung und Durchbildung durchgeführt worden. Figuren, Landschaft, Wappen und Blattwerk bilden eine malerische Fülle und Einheit, ohne doch der plastischen Bestimmtheit zu entbehren. Der dunkelpatinierte Stein hebt die Szene in ein geheimnisvolles Helldunkel.

Pace Gagini ist zuerst 1493 an der Certosa di Pavia zusammen mit seinem Onkel Tamagnino (Abb. 300) tätig, 1501 finden wir ihn in Genua, wo er Statuen für den Palazzo S. Giorgio macht, 1520 arbeitet er das Grab der Gräfin Caterina von Molara in Sevilla. Elia Gagini ist in jungen Jahren (1440) in Udine beschäftigt an der Loggia communale, 1447 mit Domenico zusammen in Genua an der großen Dekoration der Johannes-Kapelle des Doms, die aber erst 1478 vollendet ist. 1483 arbeitet er in Perugia, 1491 in Città di Castello. Elia hat an dem Frontispiz der Johanneskapelle im Dom von Genua den oberen Teil gemacht, besonders die zwei Reliefs mit der Predigt des Täufers und der Geburt Christi; außerdem hat sich ein reizvolles Tabernakel in der Taufkapelle von S. Maria di Castello erhalten und in der Via degli Orefici das schöne Portalrelief mit der Anbetung der drei Könige (Abb. 297), das in der malerischen Bewegung des reichen Königzuges, im Landschaftlichen und Szenischen einen bedeutenden Fortschritt gegenüber Giovannis Arbeiten bedeutet.

Domenico Gagini gilt als der beste Bildhauer der Familie. Filarete läßt ihn bei Brunelleschi in die Lehre gehen und wünscht ihn dann zum Ausbau seiner „Sforzinda" nach Mailand zu holen. In Genua bekommt er den großen, schon oben erwähnten Auftrag, die Außenwand der Johannes-Kapelle des Doms auszuschmücken, an der er bis 1456 tätig ist. Die Reliefs: Geburt des Täufers, das Gastmahl des Herodes, verschiedene Heiligenfiguren und Verkündigungsfiguren an der Spitze sind von seiner Hand (Abb. 302).

Seit 1458 ist Domenico in Neapel tätig, wo er mit Isaia und Antonio da Roma, mit Pietro da Milano, Francesco Laurana und Paolo Romano am großen Triumphbogen Alfonsos I. mitarbeitet. Burger hat Domenico die Triumphpforte in der Sala del Barone in Castelnuovo zugesprochen, die Venturi für Lauranas Arbeit hält, während er Domenico den Hippokampenfries am Triumphbogen und das Laibungsrelief rechts am unteren Bogen (Alfonso mit seinen Kriegern) zuweist (Abb. 303). Hier erinnert die Architektur an die der Johannisreliefs in Genua und die Durchbildung der Figuren läßt jedenfalls nicht an Laurana denken. Der Tod Alfonsos brachte dann eine Unterbrechung der Arbeiten am Triumphbogen, nur Pietro da Milano ist von 1465—73 mit der Fortsetzung des dekorativen Schmuckes beschäftigt, während Domenico Gagini nach Palermo ging. Hier ist er für Pietro Speciale, den Herrn von Alcamo und Calatafimi, tätig. 1482 arbeitet er eine Marmorarca für die Gebeine des S. Gandolfo in Polizzi. Er starb 1492 und wurde in S. Francesco begraben; in dieser Kirche ist auch eine Madonnenstatue mit dem kleinen Johannes von ihm. Mehrere Weihwasserbecken mit reizvollem Puttendekor, eine Madonnenstatue im Palazzo dell'Arcivescovado in Syrakus, das Seitenportal in S. Agostino in Palermo und die Madonna in S. Mauro Valverde werden ihm zugewiesen. In seiner Palermitaner Zeit hat Domenico den starken Einfluß Francesco Lauranas erfahren. Domenicos Sohn, Antonio, geboren 1478, breitete die Kunst des Vaters auf der ganzen Insel bis in die kleinsten Dörfer aus; er gehört schon dem Cinquecento an. Sein Stil ist elegantisiert bis zur äußersten Feinheit, die aber doch nicht süßlich, sondern lieblich bleibt (Abb. 303).

301. Jacopino da Tradate. Papst Martin V. Mailand, Dom.

In Mailand gehen unterdes die Arbeiten der Domhütte weiter; außerdem erscheinen hier zwei Florentiner Bildhauer, Michelozzo und Filarete, die aber auf die Plastik der Lombardei keinen wesentlichen Einfluß gewinnen konnten. Der Bronzeguß scheint gar nicht gepflegt zu sein. Als 1473 Galeazzo Maria Sforza ein bronzenes Reiterdenkmal für seinen Vater Francesco errichten wollte, wurden die beiden Mantegazza mit der Ausführung beauftragt, die sich aber den Guß nicht zutrauten; man wandte sich dann nach Florenz an Antonio Pollaiuolo, der aber nur die Zeichnung sandte. Erst Leonardo hat dann das Modell gemacht, das dann bekanntlich von den Franzosen zerstört wurde. Aus allem sieht man, daß es der Stadt an Gußplastikern fehlte. In der Tat sind all die nun zu behandelnden Plastiker, wie die der vorigen Generation durch die Domhütte, so die jetzigen durch die Hütte der Certosa bei Pavia großgezogen worden und haben infolgedessen wohl viel Geschicklichkeit erlangt im raschen Aufbau der Altäre, in der zarten feingliedrigen Entwicklung des Reliefs, in der subtilen und graziösen Behandlung des Dekorativen; aber es fehlt durchaus jenes plastische Grundgefühl der Florentiner, die ihre Aufgaben mit einzigartiger Systematik entwickelten und sich weniger vom Zufall als von dem rationellen Bewußtsein leiten ließen.

302. Domenico Gagini. Frontispiz der Johanneskapelle im Dom von Genua.

303. Domenico Gagini. Laibungsrelief. Neapel, Triumphbogen Alfonso I. am Castel nuovo.

Der Cicerone gibt folgende Charakterisierung der lombardischen Künstler: „Ihr Hauptstreben geht auf einen lebendigen Gefühlsausdruck; daher sind sie in einzelnen Gestalten und wenig bewegten Darstellungen oft von beinahe inniger Empfindung, die allerdings namentlich in späterer Zeit leicht in Sentimentalität ausartet. Für bewegte Szenen wie für monumentale Gestalten reicht aber ihre Auffassung und oberflächliche Kenntnis der Natur nicht aus: Der Eindruck der Leidenschaft bleibt aus dem ehrlichen, naiven Streben der frühesten Meister noch erträglich, wird aber bald zur Karikatur. Die Statuen sind vielfach schwächlich und charakterlos, oft übermäßig schlank und hager, von überreichem, meist knitterigem und kleinlichem Faltenwurf. Eine liebevolle Durcharbeitung und ein Sichvertiefen in die Natur war schon durch die Art der Arbeit mehr oder weniger ausgeschlossen, da fast alle hervorragenden Bildhauer der Lombardei zugleich Architekten waren und als solche die dekorative Ausschmückung ihrer z. T. sehr umfänglichen Bauten als große Unternehmer leiteten und vergaben. Ihr vorwiegend plastischer Sinn verführte sie, die Fassaden ihrer Bauten mosaikartig aus den mannigfachsten, plastischen Details zusammenzusetzen und die Wände des Innern mit den reichsten Skulpturen zu überdecken, die dadurch sowohl den monumentalen als auch den eigentlich dekorativen Charakter einbüßen — wenigstens in der Nähe betrachtet, wo sich die Dekoration in eine Menge zahlreicher Figürchen und Reliefs auflöst, doch zeigt sich in dieser gerade der liebenswürdige Charakter der Künstler von seiner vorteilhaftesten Seite."

Gewiß, dies alles ist richtig, trifft aber doch wohl nur die eine Seite. Das Urteil ist gefällt von dem an Florenz geschulten Blick; es würdigt aber nicht völlig dasjenige, was hier über Florenz hinaus erreicht wurde. Und das ist mit einem Wort die größere Feinheit der Formensprache. Die ganze Poebene, all die Dynastensitze am Po, Mincio, Bacchiglione usw. und die Künstler in Venedig haben eben etwas Aristokratisches, Delikates, Gewähltes, dem gegenüber Florenz bürgerlich, derb, populär erscheint. Man kann den Einzeldekor der Fassade der Certosa von Pavia noch so brüchig finden, als Ganzes ist sie doch ein Pracht-

304. Antonio Gagini. Verkündigung. Monte S. Giuliano, Museo municipale.

stück, dem Toskana nichts an die Seite zu stellen hat. Schon manchem Italienfahrer ist bei diesem Prunkstück der Subtilität das Motto des Cicerone zuerst aufgegangen: Haec est Italia diis sacra. Was dieser Bau oder die Colleoni-Kapelle in Bergamo an dekorativer Zierlichkeit, an wonniger Lieblichkeit der Einzelbildungen aufzuweisen hat, wie alle Dinge im zartesten Licht stehen und von strahlender Herrlichkeit erfüllt sind, das findet man höchstens in der Kirche S. Maria de' Miracoli in Venedig wieder, aber weder bei Minos noch so zierlichen Tabernakeln noch bei all den Gräbern, Nischen und Ciborien Toskanas! Die Dinge sprechen eben zu verschiedenen Richtungen und Stimmungen der Seele. Aber man darf nicht die Lombardei tadeln, weil sie keine toskanische Grundempfindung hatte, sondern muß sich neu einstellen auf die Werte der Zartheit, der Eleganz, der Subtilität. Die Gräber am Arno werden den Männern am Po zwar monumental aber hart erschienen sein; sie suchten nicht so sehr das Pathos architektonischer Klarheit, als den beziehungsreichen, viel gestaffelten Etagenbau, der so oft der Etagere sich nähert. Und bei der Einzelfigur wiederum war ihnen der Naturalismus und die modellklare Erdhaftigkeit der toskanischen Statuen und Bronzen nicht das Höchste; sie liebten den Schimmer des verklärten Scheines, das Weben und Leuchten poetischer Existenz, also eine dichterische Wirklichkeit, die in Hymnen und Legenden schwebt, nicht im Biographischen und im offiziellen Staatssermon befangen bleibt. Gewinnt man sich diesen anderen Gesamtaspekt ab, so lebt diese ganze Welt in einem neuen Licht; wir vernehmen zarte Klänge, dem Mandolinenspiel vergleichbar, während am Arno Tuba und Triangel zu herrschen scheinen. Anders ausgedrückt: man darf nicht die Reliefs Amadeos mit denen Desiderios oder Pollaiuolos vergleichen, man darf nicht die Statuen am Colleoni-Grab neben die am Grab Baldassare Coscias halten; die beiden Kunstprovinzen verlangen eine verschiedene Einstellung der Seele und des Auges, genau so, wie man an den römischen Travertin andere Ansprüche erhebt als an den Sandstein von Fiesole.

Bei weitem die ausgesprochenste Persönlichkeit unter den Lombarden der 2. Hälfte des Quattrocento ist Giovanni Antonio Amadeo (1447—1522), ein Künstler von ganz unerhörter Fruchtbarkeit, der 50 Jahre lang rastlos tätig war und Jahr um Jahr Bedeutendes

geschaffen hat. Die Certosa bei Pavia und Colleoni-Kapelle in Bergamo sind die Zentren seiner Kunst; aber daneben ist er in Pavia, Cremona, Como Lodi, Castiglione d'Olona, am Dom und am Ospedale maggiore in Mailand sowie auf den Landsitzen der Mailänder Edlen tätig. Ich gebe (nach Malaguzzi Valeri) einen chronologischen Prospekt seiner wichtigsten Arbeiten:

1466—70 Tür des kleinen Klosterhofs der Certosa di Pavia mit dem schönen Lünettenrelief der Madonna; Kapitelle und Tondi dieses Ciestro.

1470—75 Bau und Schmuck der Cappella Colleoni in Bergamo mit den beiden Gräbern der Medea und des Bartolommeo Colleoni. Cappella ducale di S. Giuseppe im Mailänder Dom.

1477 Pilaster und Figuren im Mailänder Dom.

1475—80 Terrakotten in S. Lanfranco und im Kloster Terdote bei Pavia, Reliefs im Kloster S. Salvatore in Pavia (heute im Museum von Pavia), Verkündigung in Torre dei Picenardi.

1480 Grabmal Tarchetta (Reste im Museo Sforzecso in Mailand).

1480—85 Sakristeitüren und Lavabò in der Certosa, Pavia.

1482 Zwei Kanzeln im Dom von Cremona mit den Märtyrer-Reliefs der Heiligen Mario, Marta, Audiface und Abacone (Habakuk), einst an der Arca dieser Heiligen in S. Lorenzo angebracht (diese Arbeiten sind gemeinschaftlich mit Pietro da Rho ausgeführt), Relief an der Arca des hl. Himerius.

1484 Zwei Reliefs in der Krypta des Cremoneser Doms: Franz, die Stigmata empfangend und Hieronymus bei der Geißelung.

1485 Grabmal Guido Castigliones in Castiglione d'Olona.

1490 Das Tiburium des Mailänder Doms. Amadeo und Dolcebuono siegen über Leonardo, Bramante, Luca Fancelli, Francesco di Giorgio und Leonardo Dini in der Konkurrenz.

1493 Die Statuen des S. Ambrogio und S. Giuseppe für das Ospedale maggiore in Mailand.

1495 übernimmt Amadeo die Leitung des Baus dieses Hospitals.

1492 Palazzo Bottigella in Pavia.

1490—98 Ausbau des Paveser Doms.

1497 Guglia „Amadeo“ für den Mailänder Dom.

Um 1498 Die Gräber Borrommeo auf der Isola bella, ausgeführt von G. A. Piatti.

1498 Grab S. Lanfranco in Pavia.

1506 Arbeiten für den Mailänder Dom.

1507 Entwurf zu einem Grab Bottigella in Pavia.

1510 Pläne zum Ausbau des Doms von Como.

1513 Oberteil der Incoronata von Lodi.

Da es nicht angeht, alle diese Arbeiten einzeln zu besprechen, seien wenigstens einige hervorgehoben; zunächst die Gräber Colleoni (Abb. 305—307). Das Grab der Medea Colleoni, das ursprünglich nicht in der Kapelle Colleoni aufgestellt war, ist ein Nischengrab mit Pilasterrahmung mit einem bescheidenen mehr zierlichen und scherzhaften als eindrucksvollen Vorhangmotiv. Der Grund der umrahmten Fläche ist mit übereck gestellten, großen schwarzweißen Fliesen gemustert. Der Sarkophag hat die alte, gotische Kastenform, dreigeteilt, auf Cherubköpfen lastend. Zwei Wappenfelder und ein ausdrucksvolles Relief der Pietà schmücken die Front. Die Gestalt der Medea liegt gerade und straff auf dem Sarkophag; sie trägt die Tracht der Gentildonna, ähnlich wie Quercias Ilaria Carretto, mit hoher Gürtung und schlichten Parallelfalten des Rockes. Sauber und ruhig liegt der Kopf auf dem Kissen, ein auffallend langer steiler Hals wird sichtbar. Unmittelbar über der Figur breitet sich — wenig organisch — das Band der Totenschrift aus; darüber die Gestalten Marias und zweier Tugenden. Im Architektonischen steht das Ganze tief unter toskanischen Lösungen; die Vermutung A. G. Meyers, daß nicht alles mehr am alten Platz sitze, drängt sich immer wieder auf. Aber die Reliefs des Sarkophags sind von hohem Reiz, die Gestalt ist nicht bedeutend, aber eindrucksvoll persönlich und die Steinarbeit ist sehr sauber. — Das Monument des Vaters ist natürlich viel prunkhafter: ein doppelter Etagenbau mit zwei Sarkophagen und einer im Halbrund sich wölbenden Nische, in der die hölzerne Reiterfigur des Condottiere steht (diese übrigens nicht von Amadeo, sondern von dem Nürnberger Sixtus Siry erst 1501 hinzugefügt). Außer den sechs Frontreliefs an den beiden Sarkophagen sind noch elf zierliche Figuren in die Nischen und auf die Ecken gestellt; dazu kommen noch heraldischer Schmuck und Porträtmedaillons.

305. Giov. Ant. Amadeo. Grabmal der Medea Colleoni.

Da wo Amadeo von der Tradition einen festen Rahmen des Arrangements überliefert bekommt, wie beim Schmuck seiner reichen Portale, sitzt alles viel sicherer an der bestimmten Stelle. Gleich die frühe Tür in der Certosa, die zum kleinen Klosterhof führt (Abb. 309), ist sowohl im Ornamentalen der Rahmungen wie im Lünettenfeld (Maria und die Donatoren) sehr edel. Unendlich reich ist der Terrakottenschmuck in den Arkaden dieses kleinen Chiostro (Abb. 308); aus der munteren Schar der spielenden Putten, aus den dichten Kränzen der Blumen und Früchte hebt sich zwischen den Bögen im Tondo je eine ernste, eindrucksvolle Halbfigur eines Mönchs heraus, der mit gehaltvollem Ausdruck von der Wand herabblickt. — Für Amadeos Reliefstil sind die Reliefs der Colleoni-Gräber und besonders die Märtyrerreliefs in Cremona bezeichnend. Er liebt die reiche Szenerie, die Fülle der Figuren und architektonischen Kulissen. Reichste Empfindung durchströmt die Gestalten, die freilich wenig Standklarheit haben. In dem Relief an der Arca des S. Imerio in Cremona wird die Hintergrundarchitektur mit fast bramantesker Monumentalität erfüllt.

306. Giov. Ant. Amadeo. Detail vom Grab Medea Colleoni. Bergamo.

Venturi glaubt, daß die Märtyrerreliefs an den Cremoner Kanzeln nicht von Amadeo selbst, sondern von dessen Schüler Pietro da Rondo oder da Rho sind; für die Borrommeo-Gräber nennt das Dokument Giovanni Antonio Piatti, Amadeos ältesten Schüler, als den ausführenden Künstler; auch bei den Gräbern della Torre in S. Maria delle Grazie in Mailand und Guido Castiglione glaubt Venturi Schülerhände zu erkennen. Für die Fassade der Certosa hat Amadeo 1490 das Modell gemacht, aber ein großer Teil der Ausführung gehört erst der späteren Zeit an (sie ist erst 1552 vollendet). Venturi, der Malaguzzis Liste der Werke Amadeos arg zerzaust, fügt an den Anfang und das Ende noch zwei wichtige Arbeiten: den Engelfries der Portinarikapelle in S. Eustorgio in Mailand, der zwischen 1462 und 1468 vollendet ist, der aber von Amadeos Werken der sechziger Jahre erheblich abweicht, und die mächtige, viel zu wenig gewürdigte große Terrakottagruppe der Beweinung Christi in S. Satiro in Mailand, die Venturi mit Recht ein »capolavoro dell' arte lombarda« nennt, »potente nell' expressione desolata di San Giovanni, di Maddalena esterrefatta, di Maria sofferente, ma soave anche nel dolore.« Sie ist aber nicht von Amadeo, sondern von dem Paduaner Agostino de' Fonduti, ebenso wie der Fries in der Sakristei dieser Kirche (s. später).

Älter als Amadeo sind die beiden Mantegazza, Antonio († 1495) und Cristoforo († 1482), die seit 1464 an der Certosa di Pavia beschäftigt sind. Sie haben als Goldschmiede begonnen, daher die knittrigen Falten ihrer Steinfiguren, die papierene Behandlung des Stoffes. Es ist zweifelhaft, ob die ihnen zugeschriebenen Arbeiten: Relief der Anbetung im Kapitelsaal der Certosa, eine Pietà an der Tür, die aus dem Querschiff in den kleinen Kreuzgang führt und eine zweite am Ospedale di S. Matteo in Pavia, eine dritte im Capitolo dei Fratelli in der Certosa, wirklich von ihnen herrühren, da die Dokumente sie durchweg als untergeordnete Steinmetzen behandeln, denen mehrfach die schon begonnene Arbeit wieder weggenommen wird.

307. Giov. Ant. Amadeo. Relief vom Grab Colleoni. Bergamo.

Ein Schüler Amadeos aus der Spätzeit ist Benedetto Briosco, der 1501—07 das Hauptportal an der Fassade der Certosa gearbeitet hat (Abb. 310 u. 311). Es ist nach A. G. Meyer „eines der großartigsten Triumphaltore italienischer Kirchen". Die mächtigen vier Säulen, in Bramantes Geist erdacht, geben Ruhe und Feierlichkeit inmitten all der dekorativen Fülle ringsum. Der Bildschmuck erzählt das Leben des hl. Bruno, besonders die Stiftung der Chartreuse bei Grenoble; an den inneren Portalwandungen berichten vier große Reliefbilder über die Bestätigung des Ordens, über die Grundsteinlegung der Certosa, über die Überführung der Leiche Giangalcazzos und über die Einweihung der Kirche; außerdem finden sich umrahmte Miniaturbilder aus dem Leben Marias und des Täufers, der Apostelfürsten, Magdalenas und Lorenzos, Ambrogios und Siros. Am Fries köstliche Engelgruppen, je drei Figuren mit den Leidenswerkzeugen Christi. In der Bogenlaibung erscheint Christus mit Maria und Johannes, Aposteln und Heiligen, — endlich thront in der obersten Lünette Maria zwischen zwei Karthäusermönchen, eine Illustration zu der Überschrift der Fassade: Mariae Virgini, matri, filiae, sponsae Dei. Diesen großen Cyklus haben Amadeo und Briosco unter Beihilfe von Antonio Tamagnino und Stefano da Sesto gearbeitet; auch Brioscos Sohn Francesco und Pace Gagini sind beteiligt. Benedetto Briosco hatte für alle Skulpturen die Zeichnungen und Modelle zu machen. Er ist der ausgesprochene Fein- und Kleinmeister, der die kleine Fläche liebt, sie reich mit Bändern und Ranken umrahmt und dann in tief empfundenen lieblichen Szenen die alten Heilsgedanken mit neuem Leben füllt. Von ihm ist auch die Madonna am

308. Giov. Ant. Amadeo. Terrakotten im kleinen Klosterhof der Certosa di Pavia.

309. Giov. Ant. Amadeo. Portal im kleinen Klosterhof. Certosa di Pavia.

310. Certosa di Pavia. Hauptportal, Detail.

Monument des Giangaleazzo Visconti in der Certosa, eine S. Agnese am Mailänder Dom und andere Heiligenstatuen. Eine ganze Schar von Mitarbeitern ist ihm unterstellt. Die Ausführung des ganzen Fassadenschmuckes der Certosa zieht sich durch viele Jahrzehnte hin, erst 1552 ist das große Schaustück vollendet. Eine Übersicht über die einzelnen Hände gibt A. G. Meyer in der Oberital. Frührenaissance II, S. 152f.

Zu Amadeos Nachfolgern gehören auch die beiden Brüder Tommaso und Jacopo Rodari aus Maroggia, die als Architekten und Bildhauer am Dom von Como gearbeitet haben, der 1487—1526 errichtet wurde. Das früheste Werk ist die Porta della Rana mit dem Lünettenrelief der Heimsuchung; über der anderen Seitentür ist die Geburt Christi, im Hauptportal die Anbetung der Könige dargestellt. Das Hauptwerk der Brüder sind die beiden Statuen des jüngeren und älteren Plinius (die des älteren 1498 datiert).

Eine reich verzierte Aedicula nimmt die berühmtesten Söhne Comos auf. Am Sockel reicher Puttenschmuck (Abb. 312) und zwei Reliefs; über dem Architrav ein reicher architektonischer Aufsatz mit Wappen und Emblemen. Reich verzierte Baluster tragen das Gebälk. Der alte Römer Plinius sitzt auf dem Stuhl, in der Linken das Buch, mit der Rechten dozierend. Das eine Knie ist nackt, das andere unter dem Bausch reicher, aber unorganischer Falten verborgen. Auch hier ist wieder die dekorative Gesamtordnung außer-

311. Certosa di Pavia. Hauptportal, Detail.

ordentlich bestechend. Ferner sind die beiden Altäre der S. Lucia und der Addolorata im Innern des Doms von den Rodari; die anderen zahlreichen Statuen sind von untergeordneter Hand. Im Museo Sforzesco in Mailand finden sich noch zwei Arbeiten der Rodari.

Ein von Gauricus u. a. hochgerühmter Bildner ist Caradosso di Foppa. Er ist 1452 in der Brianza geboren, blieb aber nicht in der Heimat, sondern ging schon 25 jährig nach Rom, wo er für S. Pietro in Vincoli die Bronzetüren für die Ketten des Apostelfürsten goß (1477). Er gewann hohen Ruhm in der ewigen Stadt als Goldschmied und Medailleur, war lange Zeit (bis zu seinem Tode 1526) von den Päpsten beschäftigt und hat für die schlimme Vannozza die Edelsteine und Perlen gefaßt. In Mailand wird er 1480 erwähnt und dann wieder 1490, als er Francesco di Giorgio hierhin holte, der über den Bau des Tiburiums am Dom sein Urteil abzugeben hatte. — Zwei Bronzereliefs im Louvre und im Kensington-Museum kommen denen der römischen Bronzetür sehr nahe, auf denen er die Verurteilung des Petrus und die Befreiung aus dem Kerker darstellte; auf den Feldern

312. T. u. B. Rodari. Tabernakel Plinius d. Jüngeren. Detail. Como, Kathedrale.

darüber und darunter sind die Wappen Papst Sixtus IV. und des Kardinals Giulio della Rovere angebracht. Ebenfalls eine Jugendarbeit (des 20jährigen!) ist der bekannte bronzene Federkasten (Tintenfaß), mit Masken, Zentauren, Büsten und Putten geschmückt. 1490 wird Caradosso von Ludovico Moro mit einer Bacchusstatue zu Matthias Corvinus nach Pest gesandt; der plötzliche Tod des Matthias unterbrach aber die Reise. Lange Zeit hat man Caradosso auch den 1488 gearbeiteten schönen, mächtigen Fries in der Sakristei in S. Satiro zugeschrieben; wir hörten schon oben, daß er vielmehr eine Arbeit des Paduaners Agostino de' Fonduti ist. Caradosso scheint meist in Bronze und Gold gearbeitet zu haben. Medaillen, Plaketten und Schmuckstücke sind seine Domäne; ihnen und nicht der Großplastik verdankt er seinen Ruhm. Auf seinen Plaketten pflegte er mythologische Themata darzustellen (Silen von Bacchanten gezüchtigt, der Kampf der Lapithen und Zentauren, der Raub des Ganymed). Das Lapithenthema fanden wir schon von Francesco di Giorgio behandelt, mit dem Caradosso ja 1490 in Mailand zusammentraf.

Cristoforo Solari, genannt il Gobbo, ein Bruder des Malers Andrea Solari und mit diesem um 1490 in Venedig tätig, ist der Schöpfer des berühmten Grabmals des Ludovico Moro und seiner Gattin Beatrice d'Este, das er 1498 für die Certosa di Pavia gearbeitet hat (Tafel X). Leider ist das Denkmal zerstört bis auf die beiden liegenden Gestalten der Stifter. Hier hatte die lombardische Plastik einmal Gelegenheit, nicht im dekorativen Aufbau, nicht im schmückenden Spiel der Wand und der Rahmung, sondern am altbewährten Thema der großen Figur ihre Kraft zu erproben. Daß es sich dabei um Liegefiguren und nicht um stehende Gestalten handelte, mag ihr nicht unerwünscht gewesen sein. Mit schwerer Wucht lasten die Leiber der beiden Herrscher auf den weichen Falten der Matratze. Breit und symmetrisch liegen die beiden Kissen unter den Häuptern. Das Kleid des Ludovico ist reicher, unruhiger, pompöser, dafür das der Fürstin kostbarer, von hohem stofflichem Reiz. Es fehlen die Wappen, die Symbole des Glaubens und der Dynastie — alles dies mag an dem Aufbau angebracht gewesen sein, der sich einst über den Gestalten wölbte. Ludovicos glanzvolle, aber so jäh unterbrochene Herrschaft hat in diesem Doppelgrab ein Anakten-Monument gefunden, dem die anderen Fürstensitze der Poebene in Mantua, Modena, Ferrara usw. nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen haben.

Der Sturz des Ludovico Moro riß den hochbegabten Bildhauer von seiner Arbeit aus der Certosa fort; er ging von Mailand nach Rom, kehrte aber schon 1501 nach Mailand zurück und wurde hier der Leiter der Domhütte. Im Dom werden ihm die Reliefs der vier Kirchenlehrer in den Zwickeln der Kuppel (1501), das Tabernakel „Christus an der Säule" in der Sakristei (Abb. 314) und die äußerst lebendigen und fleischigen Statuen von Adam und Eva (Abb. 315) mit Abel und Kain am äußeren Chor zugeschrieben. Im Palazzo Trivulzi ist ein Reliefporträt von ihm. Zwei Arbeiten besitzt das Museo Sforzesco (Abb. 313).

Ger. Biscaro hat im Archivio storico lombardo (September 1910) das Tagebuch eines Notars Boniforte Gira aus dem 15. Jhh. publiziert, aus dem unzweifelhaft hervorgeht, daß die beiden schon oben diskutierten plastischen Hauptstücke der Kirche S. Satiro in Mailand, der Fries in der Taufkapelle Bramantes, mit den schweren Köpfen zwischen spielenden und musizierenden Putten, und die große Pietàgruppe in der Kapelle links vom Chor von einer Hand stammen (Abb. 316 u. 317). Nicht Bramante und nicht Caradosso ist der Meister, sondern der bis dahin unbekannte, nur in Parma noch nachweisbare Agostino dei Fonduti da Padova, der 1485 den Fries der Sakristei vollendet und bald darauf per il compimento del sepulchrum existens in decta ecclesia sancti Sattari bezahlt wird. Im Mai 1491 wird der Maler Antonio Raimondi beauftragt, diese Pietà zu bemalen. Bramante soll nach vollendeter Arbeit den Preis bestimmen. In einer bemalten Nische schließt sich die aus nicht weniger als 13 Figuren bestehende Gruppe mit acht stehenden um fünf sitzende, kniende und liegende Figuren der Mitte. Der tote Christus liegt auf den Knieen der ohnmächtig zusammenbrechenden und nach rechts zurückfallenden Mutter; sein Haupt wird von einer jugendlichen Frau gestützt, zu seinen Füßen kniet, ihm zugewandt, Magdalena, mit gelösten Haaren. Den Leib stützt der langbärtige Joseph von Arimathia. Alle Figuren sind in stärkster Bewegung, die im Zusammenbrechen der Mutter den Höhepunkt erreicht. Die Gruppe der acht stehenden Figuren beginnt links mit der ausdrucksreichen Klagefigur des Johannes, der Mantegnas berühmter Kupferstich zugrunde liegt, auf dem Johannes aber seitlich gezeichnet ist; diese Figur ist ganz von donatelleskem Pathos erfüllt. Im Gegensatz zu dem kahlen Haupt des Joseph von Arimathia ist sein junger Kopf von bellinesken Locken umhüllt — man denkt an Bellinis Pietà in der Brera. Dann folgen ein Orientale im Turban — vielleicht Simon von Kyrene, die klagenden Weiber im Hintergrund und ein zweiter Orientale in würdiger Emphase. Den Abschluß bildet eine Figur, die das Auge des Neugierigen schon beim ersten Blick rätselhaft beschäftigt, eine Mohrin mit einem nackten Knäbchen vor der Brust. Alle Altersstufen sind in dieser Gruppe vertreten, vom Säugling zur Jungfrau, vom Jüngling zum Greis, von dem Mädchen zur Matrone. Für jeden Beter ist also gesorgt, daß er zu einem Gleichaltrigen aufschauen kann, der das Stammeln seiner Lippen begreift.

Diese Pietà gehört zu den stärksten Eindrücken Mailands, der Lombardei. Sie zeigt ein ebenso edles wie bewegtes Pathos und eine Monumentalität, die wir in der Poebene oft so

313. Cristoforo Solari. Christus-Büste. Mailand, Castello Sforzesco.

314. Cristoforo Solari (?). Sebastians-Tabernakel. Mailand, Dom, Sakristei.

315. Cristoforo Solari. Eva. Mailand, Dom.

schmerzlich vermissen. Im Gegensatz zu Niccolos da Bari Sepolcro in Bologna, deren scharfe Rhythmik in gezackten Intervallen führt, schwingt hier die große Kurve einheitlich gestellter Bewegung. Kein Wunder, wenn man das Werk früher in den Anfang des Cinquecento setzen wollte. Der Künstler zeigt keine Zusammenhänge mit der lombardischen Plastik, er ist Paduaner und er ist bewegt von der Feierlichkeit Mantegnas.

Literatur: Ugo Nebbia, La scultura nel Duomo di Milano, Mailand 1908. A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I. u. II., Berlin 1897 u. 1900, Jahrb. d. pr. Kss. 1894 und Repert. f. Kw. 1891. A. Schmarsow, Masacciostudien, Kassel 1900. P. Toesca, Lo scultore del monumento di Francesco Spinola (Nozze Fidele — de Fabritiis), Napoli 1908. Cervetto, I Gagini di Bissone, Genova 1904. W. Suida, Genua (Berühmte Kunststätten 33), Leipzig 1906. Luca Beltramini, Pace Gagini, Rassegna d'a. 1904. Laura Filippini, Arte 1908, S. 17 ff. Fr. Burger, Francesco Laurana, Straßburg 1907. Di Marzo, I Gagini, Palermo 1880 und Arte VI. 1903, S. 147 ff. C. v. Fabriczy, Repert. f. Kw. 1905, S. 163 ff. Jahrb. d. pr. Kss. 1899 u. 1902. C. Bertaux, Arch. stor. napolet. XXV. 1900, S. 27 ff. P. Giudice, Sopra Domenico Gagini, Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia, Palermo 1839—40. Franc. Malaguzzi-Valeri, Giovanni Antonio Amadeo, Bergamo 1904. Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori, Mailand 1865. Magenta, la Certosa di Pavia, Mailand 1897 Diego S. Ambrogio, I monumenti funebri della Torre e Castiglione, Arch. stor. d. a. V., 1892. Fr. Malaguzzi-Valeri, Rassegna d'a. II., 24. Maiocchi, Amadeo sculture, architetto, Pavia, 1903. Carotti, il sarcofago die Medea Colleoni etc. in Arte ital. decor. IV., 4. Diego S. Ambrogio, I sarcofagi Borrommeo e il monumento dei Birago sul l'Isola Bella, Mailand 1897. Carotti, La Perserveranza 1897, 24. Juni. F. Malaguzzi-Valeri, Il Duomo di Milano nel Quattrocento, Repert. f. Kw. 1901, S. 230 und Lega Lombarda 1895. Luca Beltrami, La Certosa di Pavia, 1895. C. v. Fabriczy, Repert. f. Kw. 1897, S. 418 und 1900, S. 342. Courajod, Les bas-reliefs

Cristoforo Solari: Grabfigur des Ludovico Moro und der Beatrice d'Este
Certosa di Pavia

316. Agostino de' Fonduti Sepolcro. Tongruppe. Mailand, S. Satiro.

en bronce de l'armoire de S. Pierre aux Liens, Gazette des beaux arts, Feb. 1883. A. Venturi, Arte 1903. S. 4 ff. und Arch. stor. d. a. it., 1888, S. 112. Caffi, La famiglia dei Solari, Arte e storia, Sept. 1888, F. Malaguzzi-Valeri, I Solari in Ital. Forschungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz I, 1906. P. Schubring, Die Tongruppe der Pietà in S. Satiro in Mailand, Monatshefte f. Kw. 1912, Juni.

317. Agostino de' Fonduti: Fries in der Sakristei S. Satiro, Mailand.

# XII.
# Die Plastik in Venedig

In einer Wasserstadt, die auf Bohlen ruht, kann sich eine Kunst nur mühsam entwickeln, die den Steinbruch und die Tonerde braucht. Die Florentiner Steinmetzen sind durch die Brüche bei Fiesole und Settignano großgezogen worden; römische Barockplastik ist ein Geschenk des Travertins. Nach Venedig aber mußte jeder Stein auf Kähnen hintransportiert werden. Es bildet sich deshalb hier zunächst ein dekorativer Wandstil der Inkrustation aus, bei dem mehr Wert auf die Kostbarkeit der Marmorplatten, auf geflammten Stein und farbige Serpentin- und Pavonazzo-Arten, als auf die Arbeit des Meißels gelegt wird. Zudem ist ja die sog. „Zeltarchitektur" Venedigs der Ausbildung einer Nischen- und Mauerplastik sehr wenig günstig. Nur an den Ecken der Gebäude, die den Zeltstämmen entsprechen, darf man die Belastung der Wand durch eine Eckplastik wagen; die Wände, der Zelttuchbahn vergleichbar, gestatten keine Nischen und Konsolen. Ein Bau wie Or San Michele wäre in Venedig undenkbar. Und so reich S. Marco auch im Äußeren ist, so üppig der Dekor der Fassade, die Fülle der Kränze auf das Gotteshaus niederschwingt (Abb. 318), der hier sich ausbreitende, dekorative Schmuck hat mit einer bodengewachsenen Steinarbeit wenig gemein. So kann es nicht wundernehmen, daß viele fremde Steinmetzen ihre anderswo geschulte Kraft der Lagune zur Verfügung stellen, während die Venezianer selbst sich lieber der Feinarbeit im Gold, im Glas, im Mosaik, in der Tauschierung zuwenden. Andererseits ist aber Venedig nicht ohne Hinterland; nicht nur die Terra ferma gehört politisch und geistig zu dieser Kapitale, auch Dalmatien ist im 14. und 15. Jhh. venezianische Provinz. Und wie so oft, folgt die Kunst der Politik. Die hier tätigen Bildhauer sind freilich meist eingeborene Dalmatiner; aber sie arbeiten im Venezianer Sold und werden oft genug dann auf die andere italienische Küste der Adria und dann weiter ins Innere der Halbinsel gezogen. Wie Venezianer Bilder von Venedig aus im ganzen Quattrocento in die Kirchen an der Adriaküste, nach Ancona, Pesaro, Bari usw. verschifft werden, so versorgen Dalmatiner Architekten und Steinmetzen dieselben Städte. Ferner, wenn Padua dank Donatellos Wirken eine so lebhafte Entwicklung des Bronzegusses ausbreitet, so war das doch nur möglich dank der Nähe des kaufkräftigen Venedigs, das außerdem schon früher als Toskana mit dem Sammeln antiker Kunst begonnen hatte. Die Nähe des Orients ist der einheimischen Plastik, namentlich der Klein- und Feinarbeit, freilich eher hinderlich gewesen. Es kamen zwar

byzantinische und islamische Arbeiter aus den Ergastulen von Konstantinopel und Damaskus nach Venedig; aber diese Kunst bleibt doch Import, wenn auch die sog. Mossulbecken und andere Tauschierarbeit dann jahrzehntelang in den Generationen der eingewanderten Handwerkerfamilien an der Lagune hergestellt werden. Die Terracottaarbeit fehlt in Venedig so gut wie vollständig; die Holzskulptur arbeitet mit an der Entfaltung der großen Altarbilder, für welche die prächtigsten und architektonisch wirksamsten Rahmen geschnitzt werden — der Rahmen zu Giovanni Bellinis Triptychon in den Frari gehört zu den besten Leistungen der Renaissance. Natürlich wird das Holz auch bei der Hausausstattung reichlich verwandt und in der Intarsia veredelt. Aber für den Schmuck des Venezianer Zimmers ist auch wieder der Orient wichtiger; der orientalische Teppich spielt eine große Rolle und die Seide der Muslim breitet sich reicher an der Lagune aus als das Leder in Toskana.

318. Dekoration der Fassade S. Marco in Venedig (Buon).

Es wird mit den besonderen Bedingungen der Venezianer Bauhütte zusammenhängen, daß die Bildner hier meist in Gruppen und Familien auftreten, ähnlich den Campionesen und Comasken vom Luganer- und Comer-See. Im Trecento waren es die Massegne, die von Bologna herüberkommen. Ihr Hauptwerk sind die schönen Lettnerfiguren am Chor von S. Marco (1394). Der ältere der beiden Brüder, Giacomo, ist dann bis 1417 am Mailänder Dom tätig, der jüngere, Pierpaolo, arbeitet 1400—1404 das große Südfenster am Dogenpalast. Im frühen Quattrocento ist die Familie der Buon die wichtigste.

Giovanni (geboren um 1360), ist der Vater, seine Söhne sind Pantaleone und Bartolommeo. 1422 sind diese Künstler mit anderen an der Ca' d'oro tätig. 1430 ist der Altar der Madonna dei Mascoli in S. Marco datiert, auch eine gemeinsame Arbeit von Giovanni und Bartolommeo. Eine Arbeit des Sohnes ist wohl in dem südlichen Portalrelief an den Frari zu erkennen (die thronende Maria mit zwei stehenden, feinen Engelsgestalten zur Seite, unter reichstem, üppigstem Blattdekor, auf der Konsole in der Höhe Gottvater segnend) (Abb. 319); dagegen stammt vom Vater das Tympanonrelief an der Corte nuova (die Madonna zwischen dem Täufer und Markus).

Das Hauptwerk der Familie Buon ist der Schmuck der

319. Bart. Buon. Lünette. Venedig, Sa Maria de' Frari.

320. Venedig, Dogenpalast. Porta della Carta.

321. Venedig, Dogenpalast. Porta della Carta, Detail.

prächtigen Porta della Carta am Dogenpalast (Abb. 320 u. 321). 1438 wird der Vertrag unterzeichnet, die Steine sollen aus Rovigno beschafft werden. 1700 Golddukaten sollen der Lohn und in 18 Monaten soll der Auftrag ausgeführt sein. Giovannis Tod im Jahr 1442 verzögert die Vollendung. Das Tor stellt die Verbindung zwischen der Kirche und dem Dogenpalast dar; obwohl es den Haupteingang zum Dogenpalast bildet, liegt es bekanntlich nicht in, sondern neben diesem Bau. Dadurch wird es möglich, es in selbständiger Struktur von unten nach oben zu entwickeln. Zwei mächtige, gotische, mit Tabernakeln und Fialen geschmückte Pfeiler gehen durch die beiden Stockwerke; in dem unteren der gradlinig schließende Eingang der Tores, im ersten Stock ein mit reichstem Maßwerk gefülltes Fenster. Ein überreiches Tympanon darüber trägt auf der Spitze die auf Löwen thronende Justitia. Unter dem Fenster kniet in einem großen (heute erneuerten) Breitrelief der Doge Foscari vor dem Markuslöwen. Der Reichtum dieser Triumphalpforte ist einzig. Die Zierglieder der Architektur verbinden sich mit den Statuetten und Reliefs in harmonischster Einheit; der Rhythmus ist weich, sanft schwingend, melodisch. Während sonst alles an S. Marco und dem Dogenpalast in die Breite drängt, reckt sich dieser Bauteil energisch in die Höhe; und solche Vertikale wird durch die Einspannung zwischen die beiden mächtigen Bauklötze rechts und links noch unterstrichen. Es ist eine ähnliche Rahmung, wie bei dem Triumphaltor König Alfonsos in Neapel. Während der geflügelte Löwe den Venezianern bis dahin nur auf der Höhe der mächtigen Piazetta-Säule in majestätischer, aber ferner Silhouette erschien, senkt er sich hier tief herab und nimmt die Huldigung des Dogen an, der klein und verehrungsvoll vor ihm kniet. Der Dogenpalast ist die Stätte des Venezianer Gerichts. Die eintretenden Richter wurden schon

322. Francesco Laurana. Laibungsrelief. Triumphbogen Alfonso I. am Chatel nuovo in Neapel.

323. Francesco Laurana. Gregor und Hieronymus. Marmorrelief. Palermo, S. Francesco.

durch das berühmte Eckrelief rechts von der Porta: Salomos Urteil, und durch die Gerechtigkeitsbilder an dem Kapitell darunter zum gerechten und klügsten Spruch gedrängt; jetzt stellt sich ihr Placet direkt unter die Flügel des heiligen Löwen und unter das Schwert der hochthronenden Justitia. Temperanzia und Fortezza, Prudenza und Carità sind die Nischenstatuen, die in demselben Sinn das Urteil leiten sollen; die beiden erstgenannten (unteren) Figuren sind von Bartolommeo. Die Gestalten haben noch einen leisen gotischen Schwung; ihre Schönheit liegt nicht in ihrer Ponderanz und Standklarheit, nicht in der plastischen Energie und dem Rhythmus ihrer Bewegung, sondern in dem weichen Fluß der Gesamthaltung, in der sanften Poesie der Aktion, in der Innigkeit des Gefühls und der Stille der Erscheinung. So entwickelt sich hier ebenso wie in der gleichzeitigen Malerei ein Figurentypus, den wir später in den Figuren der Venezianer Conversazionebilder so häufig wiederfinden.

Verwandt sind diesen Figuren die an der Fassade von S. Maria dell' Orto, namentlich die Verkündigung und S. Cristoforo. Dagegen dürfte das Grab des Beato Carissimo (um 1435 errichtet) in der Frarikirche nicht, wie man früher annahm, von den Buon stammen, sondern von dem Florentiner Rosso, dem wir in Verona begegnet sind. Noch wichtiger wurde der Aufenthalt zweier anderer Florentiner, Piero di Niccolòs und Giovanni di Martinos, in Venedig. Sie prägten in dem Dogengrab des Tommaso Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo einen Grabmaltypus, der in der Folgezeit dann vielfach variiert und fortgeführt wurde. Die Anordnung hat wenig von der Folgerichtigkeit der toskanischen Architektur und Struktur. Der Sarkophag ruht auf Konsolen; über der Statue des Toten faltet sich eine Baldachinrahmung auseinander mit betonter Spitze, an der Wand dahinter breitet sich eine steinerne Ancona mit sechs Nischen, je drei rechts und links von dem Baldachin. Also keine einheitliche Nischenkomposition, wie

324. Francesco Laurana. Madonna. Noto (Sizilien).

325. Francesco Laurana. Marmorbüste, bemalt. (Nach der Radierung von Steininger.) Wien, Hofmuseum.

in Florenz und keine strenge architektonische Geschlossenheit; dafür aber eine blühende Entbreitung der Fläche, ein eindrucksvoller Kontrast zwischen der tiefen Todesruhe am Sarkophag und dem frischen Leben der Heiligen in den Nischen. Die Motive dieser Nischenfiguren sind fast alle toskanischen Vorbildern entlehnt. Donatellos Georg findet an der Lagune sein Echo! — Die beiden Florentiner waren auch an der Fassade von S. Marco tätig (Genesisreliefs) und an den Kapitellen des Dogenpalastes. Die Kapitelle unmittelbar neben der Porta della Carta stammen von ihnen. Das erste dieser Kapitelle trägt die Idee des Rechts in vielen Anspielungen vor: wir sehen Venedig und die Gerechtigkeit, Aristoteles, Moses, Solon, Scipio, der die Braut des Alucius freigibt, Numa Pompilius, Trajan und die Witwe. Das Eckrelief über diesem Kapitell, das Urteil des Salomo, scheint nicht von diesen Florentinern, sondern von dem obengenannten Rosso (Nanni di Bartolo), dem Venturi auch das schöne Portal an S. Nicola in Tolentino zuschreibt.

Die Schule der Buon breitet sich, wie gesagt, auch nach Dalmatien aus. Der wichtigste Künstler ist Giorgio da Sebenigo aus Zara, der freilich in erster Linie Architekt ist. Vor 1441 ist er in Venedig tätig, dann baut er in Sebenigo den Dom um, dessen Leitung bisher Antonio Massegne innehatte. An der Arca des hl. Anastasio in Spalato befindet sich das ausdrucksreiche, schon oben besprochene Relief der Geißelung Christi; diese Arca und ihr Altar ist 1448 datiert. 1452 geht Giorgio nach Ancona, um die Loggia de' Mercanti zu bauen (1556 verändert), an der die berühmte Figur der nackten Caritas steht, die ganz cinquecentistisch anmutet und schon an Leonardos Leda erinnert; auch die Fassade von S. Agostino und das Portal von S. Francesco sind von ihm. Von 1464 bis zu seinem Tode 1476 ist er dann als Nachfolger Michelozzos in Ragusa tätig. „Giorgio beherrschte die phantastische Dekorationsweise der venezianischen Spätgotik und spielte

326. Francesco Laurana. Marmorbüste. Paris, Louvre.

327. Francesco Laurana. Battista Sforza. Florenz, Bargello.

auf diesem glänzenden Instrument mit einer verblüffenden Virtuosität, während er dem aus anderem Formempfinden geborenen Stil der Frührenaissance ohne eigentliches Verständnis gegenüberstand. Ebenso wie seine Ornamentik offenbaren seine figürlichen Bildnereien ein starkes eigenwilliges Temperament" (F. Schottmüller). Die von Venturi Giorgio zugeschriebene Holzgruppe der Verkündigung im Victoria-Albert-Museum in London gehört m. E. der Sieneser Schule an.

Giorgios Schüler ist Andrea Alessi aus Durazzo, der 1448 in Spalato arbeitet und 1457 das Baptisterium von Traù erbaut. Dann errichtet er — mit Niccolò Fiorentino zusammen — die Kapelle des Beato Giovanni Orsini ebendort (1468—72). Das Baptisterium ist ausgesprochene Renaissance, die sich hier im Dekorativen an die Vorbilder des antiken Kaiserpalastes und des Aesculaptempels von Spalato anlehnt. Die Orsinikapelle ist reicher entwickelt als das Baptisterium. Außer den Figuren in den Nischen und den nackten Engelknaben auf den Säulen hat Alessi auch an dem Fries jene fackeltragenden Putten gearbeitet, die aus halboffenen Türen herausschlüpfen.

Aus Dalmatien stammt auch der von vielen Höfen begehrte, ganz Italien und Sizilien durchwandernde und schließlich in Südfrankreich landende Francesco Laurana, der 1458 oder 1456 in Neapel erscheint, vorher aber schon in Dalmatien tätig gewesen sein muß. Venturi hat ihm zwei Nischenfiguren in der Orsinikapelle in Sebenigo zugewiesen, Folnesics fügt ein Madonnenrelief über dem Portal von S. Francesco in Lesina hinzu und vermutet, daß Francesco auch an der Dekoration des Tempio Malatestiano in Rimini beteiligt gewesen sei, die Matteo de' Pasti leitete. Dann finden wir Francesco in Pesaro und Urbino, wo er die Reliefs des urbinatischen Herzogspaares gemeißelt hat. Am Triumphbogen in Neapel, an dem Isaia da Pisa, Pietro da Milano, Domenico Gagini und Paolo Romano

mitgearbeitet haben, hat Francesco ausgeführt: zunächst das Triumphrelief in der Sala del Barone (das Burger Dom. Gagini zuwies); dann den rechten Teil des großen Trionfo-Reliefs am Triumphaltor und das eine Laibungsrelief — Alfonso unter seinen Kriegern, zu seinen Füßen die emporblickende Dogge (Abb. 322), — außerdem die Justitia und Prudenza zu äußerst in den Nischen des Oberteils, eine Kriegerfigur links vom Eingang und dekorative Teile, sowie das Wappen im oberen Bogen. Da der Humanist Sumonte in einem Brief von 1524 den ganzen Triumphbogen Francesco zuweist, dürfte ihm, wenn er auch nicht den Entwurf des Ganzen gemacht hat, so doch die spätere Leitung übertragen worden sein. Der plötzliche Tod Alfonsos ließ die ganze Künstlergruppe auseinanderstieben. Wir finden Francesco in Südfrankreich wieder, und zwar als Medailleur von 1461—66 in Avignon und in der Nähe von Marseille und Aix. König René war 1438—41 in Neapel gewesen und nahm nun, als vertriebener Exkönig der Parthenopeia, in Aix die Künstler aus Neapel gern bei sich auf. Auch Pietro da Milano flüchtete damals zu König René. 1468 ging Francesco nach Sizilien und in Sciacca* scheint er Beziehungen zu Eleonora d'Aragon gewonnen zu haben, deren Büste (heute im Museum von Palermo) er damals machte. Das Hauptwerk seines sizilianischen Aufenthaltes ist die Frontdekoration der Kapelle Mastrantonio in San Francesco in Palermo, mit köstlichen, feinen, zarten Reliefs der acht Kirchenväter (Abb. 323), mit Putten am Sockel und einer Verkündigung am Bogen im Tondo (sein Gehilfe ist Pietro di Bontate). Sowohl in diesen Reliefs wie auch schon in der Büste Eleonoras verrät sich eine große Verfeinerung seines Stils, die wohl auf den Aufenthalt in Frankreich zurückzuführen ist. Die Architektur der Hintergründe dieser Reliefs erinnert an ähnliche Arbeiten in Rimini. Dazu kommt nun eine lange Reihe von sizilianischen Madonnenstatuen. Die früheste steht in der ebengenannten Kapelle in S. Francesco in Palermo, dann folgen eine im Dom von Palermo, 1471 das hochgefeierte Gnadenbild in Noto (Abb. 324), ferner Statuen für Monte San Giuliano, für S. Agostino in Messina und für Syracus. Nicht alle diese Arbeiten sind eigenhändig; wohl aber liegt allen ein altes Gnadenbild zugrunde, dessen Original vermutlich in Noto stand. Francesco bildete hier einen sehr eigenartigen, stillen, verklärten Typus aus, in dem die sonst bei Madonnenfiguren übliche Frische und Majestät der Erscheinung zurücktritt hinter einer poetisch verträumten Haltung. Alle diese Madonnen haben etwas Visionäres und eine Verklärtheit, die vom Mondglanz durchzogen scheint. Venturi glaubt in den Madonnen von Noto und Messina die Züge der Eleonora d'Aragon wiederzufinden. Andere weibliche Porträtbüsten Francescos besitzen Berlin, Wien (Abb. 325), der Bargello (Abb. 327), Gust. Dreyfuß, der Louvre (Abb. 326), die Ecole des beaux arts und die Sammlung André, Paris; die Büste aus der Sammlung Bardini ist jetzt in New York. Wir wissen, daß Francesco 1471 nach Neapel zurückkehrte; hier hat er die vierte Tochter Ferdinand I., Beatrice d'Aragon (1457—1508), porträtiert, die 1476—90 mit Matthias Corvinus von Ungarn verheiratet war. Die Büste bei Gust. Dreyfuß ist als Beatrice bezeichnet; auch die Berliner Büste gilt als Beatrice und man kann die gelagerten Frauengestalten am Sockel als eine Anspielung auf die Hochzeit deuten, so daß das Jahr 1476 als Entstehungszeit anzunehmen wäre. Die Büste des Bargello stellt die Gattin Federigo d'Urbinos, Battista Sforza, dar (Abb. 327).

Alle diese Büsten — Wien besitzt doch wohl die schönste! — haben nicht die Kraft individueller Charakteristik, es fehlt ihnen auch die Lebensfrische und die muntere Gegenwart der toskanischen Büsten. Wieder ist es wie bei Francescos Madonnen die Stimmung, die Einheit einer fast visionären Schau und die saubere Zartheit der Ausführung, die so stark besticht. Sicher ist in der Mehrzahl dieser Porträts eine Fürstentochter, nicht eine bürgerliche, konterfeit. Burgers Meinung, die Wiener Büste stelle dieselbe Frau

328. Antonio Rizzo. Grabmal Tron. Venedig, S. Maria de' Frari.

329. Antonio Rizzo. Grabmal Tron. Figur der Caritas. Venedig, S. Maria de' Frari.

dar, die in dem bekannten Profilbild des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand porträtiert ist, ist völlig verfehlt. Eine ältere Schwester Beatrices, Eleonore, war in erster Ehe mit dem Herzog von Bari verheiratet und reichte 1473 in zweiter Ehe Ercole I. von Ferrara die Hand; vielleicht ist deren Porträt in der Wiener Büste zu erkennen. Die Frage der Ähnlichkeit hilft uns wenig weiter; es war Francescos Absicht, oder seine Unfähigkeit zu individueller Charakterisierung, allen diesen fürstlichen Frauen den gleichen verklärten Typus unterzulegen.

Neben diesen Büsten haben sich auch Marmormasken erhalten, die vermutlich in von anderer Hand gearbeitete, liegende Grabfiguren eingelassen werden sollten. Sie stammen alle aus der letzten Zeit des Meisters und sind alle in Südfrankreich entstanden (dort noch in Aix, in Bourges, in Chambéry, in Le Puy-en-Velay, in Villeneuve, in Lyon; ferner in Berlin und im Museo Baracco in Rom).

Nach dem zweiten Aufenthalt in Neapel ist Francesco nämlich — direkt, oder mit dem Umweg über Urbino — wieder nach Frankreich gegangen; wir finden ihn 1477—83 in Marseille tätig, wo er zusammen mit Tommaso Malvito aus Como den Altar des hl. Lazarus für die Kathedrale arbeitet. In Avignon entstand gleichzeitig das schöne große Relief der Kreuztragung für Saint Didier, und das Grabmal des 1476 verstorbenen Giovanni Cossa in Tarascon. Die Arca der hl. Martha ebendort und das Grab Carls von Le Maine († 1472) im Dom von Le Mans sind weitere, z. T. sehr zerstörte Arbeiten der Spätzeit. Um 1502 muß er gestorben sein.

Lauranas Leben ist reich an Ereignissen, Wanderung und Wechsel. Von Dalmatiens Küste reist er zu fernen Höfen Italiens und Frankreichs. Er dringt bis in die äußersten Spitzen der sizilischen Halbinsel vor und zweimal trägt ihn das Schiff in die Provence. Die Mischung italienischer und französischer Kunst, der Einfluß dalmatinischer, genuesischer und

330. Antonio Rizzo. Eva. Venedig, Dogenpalast.

331. Antonio Rizzo Adam. Venedig, Dogenpalast.

sizilischer Meister ergibt schließlich eine Eigenart, die wenn auch nicht immer charaktervoll, so jedenfalls sehr prägnant und bestechend ist. Lauranas Werke heben sich von allem Zeitgenössischen stark ab. Die Wandlungsfähigkeit dieses Dalmatiners ist sehr groß gewesen, dadurch wirkt sein Oeuvre vielleicht reicher, als es in Wirklichkeit ist.

In Venedig tritt nach dem Erlöschen der Buon zunächst der Veronese Antonio Rizzo (geb. um 1430, 1465—67 an der Certosa tätig) seit 1467 als wichtiger Meister in den Vordergrund. Venturi schreibt ihm als früheste Arbeit das Dogengrab Foscari in den Frari zu; dieser Doge ist aber bereits 1457 gestorben und die an das Mocenigograb erinnernde Anordnung weist eher auf die Buon, als auf Rizzo. Das Grabmal des Orsato Giustinian († 1469) in der Eufemiakapelle der Certosa di Venezia ist zerstört. Alte Tradition sichert aber das große Dogendenkmal Tron († 1473) in den Frari als Rizzos Arbeit (Abb. 328 u. 329).

332. Der Meister von S. Trovaso. Teil eines Altarvorsatzes. Berlin, K.-Friedrich-Museum.

333. P. Lombardo. Grabmal Marcello. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Hier wird zum erstenmal eine große Nischenarchitektur in einem Vieretagenbau einheitlich durchgeführt. In der unteren Reihe erscheint in der Mittelnische der Doge selbst, stehend, lebendig aus der Steinwand heraustretend, umgeben von zwei Tugendgestalten. Darüber die große Inschrifttafel, wappenhaltende Putten und zwei junge Krieger mit Schilden in den Ecknischen. Dann erst folgt der Sarkophag, auf Konsolen vortretend, mit der Gestalt des Toten, in der vierten Reihe endlich eine Nischenreihe mit sieben Heiligen. Ein Halbkreis schließt das Ganze ab, in der Lünette steigt der Erlöser aus dem Grab; Statuen der Verkündigung beleben die Ecken der Höhe. Gewiß ist diese Architektur nicht organisch im Sinne der Toskaner; es bleibt bei dem alten venezianischen Kästchenstil, es fehlt das beherrschende Zentrum und der Sarg wirkt zu klein, zu unbedeutend. Das Reizvolle ist die sorgfältige Behandlung der einzelnen Gestalten, die nicht nur stimmungsvoll und poetisch, sondern prägnant und ausdrucksvoll von Rizzo gebildet werden. Die prächtigen Gewänder zeigen reiche Kontraste des dünnen und faltigen Stoffes; blühend und flüssig wogt unter der Hülle der Leib der Frauen und die Jünglinge blühen im Zauber jungen Frühlings. — Von dem 1483 gearbeiteten Grab des Giovanni Emo sind nur Reste (in Vicenza und im Pariser Privatbesitz) übriggeblieben.

In demselben Jahr zerstörte ein Brand einen Teil der an die Markuskirche anstoßenden Seite des Dogenpalastes; Rizzo wird mit dem Bau des damals neu errichteten Arco Foscari betraut. Hier finden sich auch die inschriftlich gesicherten berühmten Statuen von Eva und Adam (Abb. 330 u. 331) von Rizzos Hand. Die Stammutter steht vor uns mit der alten Doppelgebärde der antiken Venus, nur daß die Rechte den Apfel hält und die Linke das Feigenblatt vor den Schoß drückt. Die volle blühende Gestalt lächelt und lockt im Sonnenlicht der Höhe. Lang gleiten die Flechten den Rücken herab, das rechte Bein ist gebeugt; schwellendes Leben durchströmt die ganze Figur. Adam ist ganz erfüllt von leidenschaftlichem Pathos; er trägt den Apfel auch schon in der Linken, aber die Rechte und der geöffnete Mund scheinen den Augenblick der Sünde noch zu beschwören. Es liegt etwas Nordisches

334. P. Lombardo. Grabmal Pietro Mocenigo. Detail. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

335. P. Lombardo. Marmoraltar. Venedig, S. Marco.

über diesen beiden Aktfiguren; und wie man bei dieser Eva an die Stammesmutter vom Genter Altar gedacht hat — von der Dürer sagte, sie sei das Beste am ganzen Altar! — so wirkt das Pathos Adams fast deutsch. — Auch andere Figuren an diesem Arco sind von Rizzo, so der stehende Krieger mit dem Medusenschild (Mars?) und ein zweiter mit dem Foscariwappen. Der Künstler war als Protomaestro des Palazzo ducale bis 1498 tätig. Da kam heraus, daß er 10000 Dukaten in dieser Stellung unterschlagen hatte. Er floh nach Foligno, wo er bald darauf starb. Mit Recht wird Rizzo auch die edle Gruppe des vor der hl. Helena knienden Vittore Cappello († 1467), jetzt in S. Aponal, zugeschrieben, der Rest eines Grabdenkmals. Die Szene erinnert seelisch an Morettos berühmtes Giustinabild in Wien.

Dagegen dürften die Bronzebüsten eines Edelmanns im Museo Correr, sowie die Bronzefigur des Cardinals Pietro Foscari in S. Maria del popolo in Rom nach Abgüssen der Totenmaske (resp. der Hände und Füße des Verstorbenen) gegossen sein. Rizzo nahe stehen noch die beiden bronzenen „Glockenhänse“ (Mori) auf dem Uhrturm der Merceria; sie wurden in dem Jahre vollendet, in dem er verbannt wurde. Der Cicerone weist auch auf den jungen Pagen am alten Palazzo Civran auf Campo del Carmine hin als auf „die eleganteste Gestalt unter den vielen schönen Wappenhaltern in Venedig.“

Zwischen Rizzo und Pietro Lombardi steht ein feiner graziöser Bildhauer, dessen Name bisher noch nicht ermittelt ist; wir nennen ihn den Meister von San Trovaso nach dem Altarvorsatz in dieser Kirche (S. Gervaso e Protasio) in Venedig. Das Museo Sforzesco in Mailand besitzt ein Tabernakel von ihm, Berlin (N. 305) einen Altarvorsatz mit Engelgruppen (Abb. 332). Venturi hat den Paliotto in S. Trovaso für eine Arbeit Agostino di Duccios erklärt und zwar für ein Frühwerk um 1446; aber dieser Altarvorsatz ist etwa

336. Venedig, S. Maria dei Miracoli. Chor und Altar.

50 Jahre später entstanden. Gewiß hat der Künstler den Einfluß der Paduaner Bronzen Donatellos erfahren und ebenfalls den der mantegnesken Malerei.

Pietro Solari Lombardo aus Corona am Luganer See (um 1435—1515) beherrscht mit seinen beiden Söhnen Antonio und Tullio die Spätzeit der Venezianer Quattrocento-Plastik. Er ist wie Rizzo kein eingeborener Venezianer, sondern gehört zu der sich immer noch mehrenden Schar der Zugewanderten. Vergebens wehren sich die Bildhauer an der Lagune gegen den Zustrom dieser „forestieri milanesi et de le terre aliene". 1491 erreichen diese schon die Zahl 126 und zu allem weigern sie sich auch noch, die einheimischen Steinmetzen anzulernen. Von Pietro hat man erst seit 1479 in Venedig bestimmte Kunde. Vielleicht sind die beiden Tugendgestalten der Fede und Speranza im Dom von Como Jugendarbeiten von ihm. Auch scheint er vorher in Faenza die Arca des hl. Terenzio gemacht zu haben, die heute z. T. noch im Dom von Faenza, z. T. in der Sammlung André in Paris ist. Diese Reliefs sind äußerst zart und intim, reizvoll in der Hintergrundbehandlung und von einer fast umbrischen Zartheit in der Linienführung. Pietros frühestes Werk in Venedig ist das Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero († 1462) in S. Giovanni e Paolo, das sich in seiner klaren Nischenstruktur dem toskanischen Typus stärker nähert als irgendeines der früher errichteten Grabmonumente. Dabei ist der dekorative Reiz in den Formen der Arca, der Einzelfigur der Pietà in der Lünette usw. außerordentlich groß. Für die marmornen Chorschranken der Frari hat Pietro Prophetenreliefs gearbeitet, Halbfiguren in pathetisch derber

337. Die Lombardi und Leopardi. Grabmal Vendramin. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Art, die etwa an die Humanistenporträts des Justus von Gent aus Urbino erinnern. Im Monument des Dogen Niccolò Marcello († 1474) erreicht er dann die Höhe reifer Meisterschaft, sowohl in der Anordnung wie in dem Figürlichen (Abb. 333). Immer feiner und subtiler, elastischer und lieblicher werden die weiblichen Gewandfiguren gebildet. Ein schwerer Halbbogen schattet über dem Lünettenrelief, das die Votivmadonna, ganz im Stil der Bellinibilder, enthält.

Bei dem Grab des Dogen Pietro Mocenigo († 1476) in derselben Kirche ist das Arrangement gänzlich verändert. Es ist ein Dreietagenbau; hoch stellen sich die Nischenfiguren seitlich übereinander. Die auf dem Sarkophag liegende Grabstatue fehlt, statt dessen steht der Doge auf seinem Grab wie ein Triumphator; nackte Schildhalter stehen neben ihm, Krieger schultern den Sarg (Abb. 334). An dessen Front finden wir zwei biographische Reliefs: Mocenigos Einzug in Skutari und die Eroberung von Famagosta. Am Sockel blüht dann Mythologisches auf: Herkules im Kampf mit dem Löwen und der Schlange. Die einzigen christlichen Symbole finden sich in der Höhe; der Resurrectus und darunter ein feines schattenloses Relief: die Frauen am leeren Ostergrab.

338. Venedig, S. Giovanni e Paolo. Grabmal Vendramin. Detail.

Die nächste Arbeit gehört zu den glücklichsten Leistungen der gesamten Venezianer Plastik und ist am reichsten in ihrer dekorativen Fülle: der Schmuck der Kirche S. Maria dei Miracoli, die man mit Recht den Schmuckkasten der Venezianer Frührenaissance genannt hat (Abb. 336). 1481 ist der Auftrag; die Söhne Tullio und Antonio sind mit beteiligt. Zierliche Arabesken an der Balustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figuriert) und am Gesangslettner; die Friese der Chorschranken, die Pilaster der Türen sind nicht minder reich. 1489 ist das köstliche Haus vollendet, dessen Dekor den ganzen Zauber der Meeresfauna und der Waldflora in Marmor verewigt. Im folgenden Jahr ging Pietro nach Ravenna, wo er das Denkmal für Dante, eine Grabkapelle, baute und meißelte; für diese monumentale Aufgabe, die 160 Jahre nach dem Tode des großen Dichters endlich verwirklicht wurde, reichte aber Pietros Kraft nicht. Auch in Treviso hat Pietro mehrere Gräber errichtet; so das des Bischofs Zanetti im Dom

und das schöne Grab Onigo († 1491) in S. Niccolò mit dem Freskenschmuck zur Seite. Dann begehren ihn die Gonzagas in Mantua und 1498 bestellte Venedig den fast siebzigjährigen Meister zum Capomaestro des Dogenpalastes an Stelle des geflüchteten Rizzo. Von ihm wurde der Schmuck der Scala di Giganti vollendet unter dem Dogen Agostino Barberigo († 1501), namentlich die schönen Viktorien.

339. Pietro Lombardo. S. Marco und Anianus. Venedig, Campo Tomà.

Mit dieser Aufzählung sind aber die Arbeiten Pietros und seiner Söhne keineswegs erschöpft. Wir erwähnen wenigstens noch zwei frühe Marmoraltäre vor dem Chor von S. Marco (um 1464) (Abb. 335), die Statuen des Hieronymus und Paulus in S. Stefano, die Dekoration des Chores von S. Giobbe mit Halbfiguren von Evangelisten und Propheten und der Verkündigungsgruppe (vor 1471 unter dem Dogen Cristoforo Moro begonnen). Das Relief am Eingang zum Kloster S. Stefano ist ebenfalls eine frühe Arbeit, das auf Campo S. Tomà, wo Markus den Schuster Anianus heilt, ist 1479 datiert (Abb. 339). Hier hat sich auch die alte Bemalung noch erhalten. Der Schmuck der Cappella Giustiniani in S. Francesco della Vigna ist das gemeinsame Werk des Vaters und der Söhne, von denen Antonio den Vater nur um ein Jahr überlebte, während Tullio erst 1532 starb. Arbeiten der Bottega sind weiter die Gräber des Jacopo Marcello († 1484) und des Trevisan († 1500) in den Frari, in S. Stefano das Grab des Arztes Jacopo Suriano aus Rimini, in S. Lio die Altartafel und die Evangelisten der Cappella Gussoni. Als ein Spätwerk ist das große Madonnenrelief in der Camera degli Scarlatti des Dogenpalastes zu betrachten, das den Dogen Loredan (1501—21) vor der Madonna kniend zeigt (Abb. 340).

Gemeinsam ist auch die Arbeit des Vaters und der Söhne an dem Dogengrab des Giovanni Mocenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo und vor allem an dem größten aller Venezianer Gräber, dem des Dogen Vendramin († 1478, das Grab um 1495 vollendet). An ihm ist auch Alessandro Leopardi († 1522) beteiligt (Abb. 337, 338 u. 342). Noch stärker als früher macht sich in diesem letzten Grab aus der stolzen Dogenreihe der Einfluß der griechischen Kunst bemerkbar. Die fünf weiblichen Figuren an der Front des Sarkophags scheinen eher Musen als Heilige zu sein; feine dünne Gewänder hüllen die elfenbeinernen, zarten Glieder ein und die Gesten wirken wie

340. Pietro Lombardo. Votivrelief des Dogen Loredan. Venedig, Dogenpalast, Camera degli Scarlatti.

lyrischer Gesang. Auch die drei Engelknaben mit den Leuchtern am Sarkophag sind gesättigt mit griechischer Schönheit; und die beiden Schildhalter von den Ecken, die in das Berliner Museum gekommen sind, sind die nackten Brüder dieser Kerzenträger. Man fordere nun von diesen Figuren nicht das, was sie nicht geben wollten: eine tiefere Individualität, eine charaktervolle Durchbildung im toskanischen Sinn. Grazie, Zartheit, Poesie, Jugend, Lieblichkeit und Enthusiasmus — sind das nicht genug Qualitäten? Diese zieren Geschöpfe sind vom Schlage der Venus Giorgiones und der Cecilia-Madonna in Castelfranco. Wie man Rizzos Plastik den Bildern Cimas, Pietro Lombardis Reliefs denen Bellinis angenähert fühlt, so rufen die Musen des Vendramingrabes ein neues Lied der Schönheit in das Cinquecento hinein, im selben Sinne, in dem der große Georg von Castelfranco die Bahn für das neue Bild freimacht. Die Architektur des Vendramingrabes erhebt sich zur höchsten Monumentalität im Sinne des römischen Triumphbogens. Der reiche Sockel enthält neben der großen, etwas hart hingesetzten Schrifttafel eine Fülle von Putten und Genienreliefs. Die Nische mit dem Sarkophag ist hoch, tief und architektonisch klar gegliedert; Säulen trennen sie von den seitlichen Nischen mit den großen Kriegergestalten, über denen nun aber nicht, wie bei dem Grab Mocenigo, noch andere Nischen stehen, sondern flache Reliefs im Tondo. Auf dem obersten Gesims stehen nicht mehr Einzelfiguren, sondern geflügelte Nereiden halten die Scheibe mit dem stehenden Jesusknaben.

341. Antonio Lombardo. Der Säugling zeugt für die Mutter. Marmorrelief. Padua, Santo.

Als gemeinsame Arbeit Leopardos und Antonio Lombardis ist der bronzene Schmuck der Cappella Zeno in S. Marco (1504—19) begonnen worden: Leopardi trat aber schon 1505 zurück und der Sarkophag mit den sechs Tugenden wurde von Paolo Savin gegossen. Das Relief des Thronhimmels und die Madonna della Scarpa (1515) sind ein Werk Antonios, während Pietro Giovanni delle Campane den Guß besorgte. Alle Marmorteile sind von Tullio Lombardi.

Selbständige Arbeiten Antonios sind ein Relief in der Antoniuskapelle des Paduaner Santo (1505, das Wunder des seine Mutter vom Verdacht reinigenden Säuglings, Abb. 341), die Statue des Thomas von Aquin in S. Giovanni e Paolo und das Hochrelief der Porzia im archäologischen Museum des Dogenpalastes. Er starb schon 1516 in Ferrara, wo er auch 1505—8 tätig war. Tullio, der den Bruder um 16 Jahre überlebte, wird in der Spätzeit auffallend leer, kalt und klassizistisch; eigenartig bleibt aber das Doppelporträt eines jungen Ehepaares im Museum des Dogenpalastes,

342. Tullio Lombardo. Schildhalter vom Grabmal Vendramin, Venedig. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

343. Tullio Lombardo. S. Antonio und der Geizige. Marmorrelief Padua, Santo.

das einer imago clipeata der Römer nachgebildet scheint. Lebensvoller sind seine früheren Arbeiten, wie die vier knienden Engel in S. Martino (1484) und das Relief der Krönung Marias in S. Giovanni Crisostomo. Auch am Schmuck der Fassade der Scuola S. Marco ist Tullio beteiligt. In der Kapelle des hl. Antonius im Paduaner Santo hat Tullio zwei Reliefs gearbeitet: Antonius heilt das Bein des reuigen Jünglings und der Heilige findet den Stein an Stelle des Herzens bei dem Geizhals (1505 abgeliefert, Abb. 343).

Alessandro Leopardis bekanntestes Werk ist der herrliche Sockel des Colleonimonuments (1491—93); er hat auch den Guß der Statue und ihre Ziselierung besorgt, das Modell ist aber trotz der Inschrift Verrocchios alleinige Leistung. Leopardo ist von Hause aus Goldschmied und Medailleur in der Venezianer Zecca. Wir verdanken ihm die prächtigen Flaggenmasten vor der Fassade von S. Marco, die 1505 gegossen wurden (Abb. 344). Venturi spricht ihm ein Tabernakel in den Frari zu mit dem Relief der Grablegung und zwei Heiligenfiguren.

Recht spärlich sind die Reste venezianischer Porträtplastik, die sich erhalten haben. Venedig hat seine Porträtpflichten der Malerei übertragen, soweit sie nicht beim Grabmal mit erledigt wurden. Eine lebendige Freude an individueller Bildung, an rassiger Einzelerscheinung ist hier nichts zu spüren. Den weiblichen Büsten Desiderios und Lauranas kann man keine Venezianer Mädchenporträts entgegenstellen. Berlin besitzt in N 307 die Terrakottabüste eines Mannes (Abb. 346), die aus einer Villa in der Terra ferma stammt; ähnlich ist eine Büste im Louvre (Sammlung Davillier) und die B. Scardeones im Dogenpalast. Diese Tonbüsten scheinen nicht bemalt, sondern bronzefarbig getönt gewesen zu sein. Außerdem gibt es einige venezianische Reliefporträts in Marmor (z. B. Berlin N 295—97 und 302) meist vom Ende des Jahrhunderts, alle in strengem Profil, ohne tieferes, plastisches Gefühl.

Bei diesem Porträtthema offenbart sich noch einmal die Begrenztheit der Venezianer Plastik. Sie bringt es nicht zu einem festen männlichen Zufassen, wie das in Toskana immer wieder gelingt; es fehlt ihr das unmittelbare Verhältnis zur Form als solcher, das heißt letzten Endes zur Natur. Alles ist artistisch, bewußt erfunden und geformt zu einem vergeistigten Zweck. Aber für solche Naturferne bietet dann eben die gesteigerte Poesie und Idealität der Formen einen gewissen Ersatz. Kommt die Schmucklust und die Freude an der Feinheit auch mehr dem verwöhnten als dem starken Empfinden entgegen, so begreift sich dies alles

344. Alessandro Leopardi. Fahnensockel. Venedig, Marcus-Platz.

345. Tullio Lombardo. Grabrelief eines Venezianer Gattenpaares. Venedig, Dogenpalast.

doch nur zu gut in einer Stadt, die dem natürlichen biologischen Wachstum entgegen ist, die nur Handel und Import kennt und das Rare unbedingt für das Höhere erklärt. Ebenso ist es auch verständlich, wenn das Architektonische, z. B. bei den Gräbern, erst spät seine Abrundung findet; geht es der Großarchitektur doch nicht anders! Im ganzen muß man staunen, was unter so ungünstigen Bedingungen des Bodens und der Arbeitsmöglichkeit doch schließlich gelang! Die Plastik erreicht hier zwar nicht die künstlerische Höhe und Verklärtheit, in der die Malerei jener Stadt ruht; aber ihre Entwicklung geht der des Bildes parallel. Wenn in Toskana die Plastik dem gemalten Bild die Wege wies, so hat Venedig das umgekehrte Verhältnis aufzuweisen. Noch einmal aber sei betont: keine Renaissanceplastik Italiens kommt der griechischen Antike so nahe als die venezianische.

Die Entwicklung der Venezianer Zecca, deren Zecchinen sich das Mittelmeer eroberten, legt die Vermutung nahe, daß Venedig, auch auf dem Gebiete der Medaille, Plakette und Statuette Eigenes und Reizvolles geleistet haben müsse. Aber dies ist ein Irrtum. Die nahe Paduaner Gießhütte deckte den Bedarf der Venezianer Patrizierfamilien, die, wie wir aus den Bildern Carpaccios, Antonellos u. a. wissen, ihre Räume und Tische gern mit den feinen blanken Bronzefiguren und -geräten schmückten. Ant. Rizzo und P. Lombardi sind durch Bellanos Kunst mit beeinflußt. Einen größeren Betrieb setzt der Guß der Reiterstatue des Colleoni voraus, der 1491 von Leopardi vollzogen wurde. Zugleich ist damals die Cappella Zeno in der Markuskirche mit ihren mächtigen Bronzewerken von ihm und den Lombardi geschmückt worden. Einen weiteren Aufschwung nimmt der Bronzeguß aber erst, als Jacopo Sansovino 1527 nach Venedig übersiedelte. Dessen Tätigkeit liegt jenseits unserer Zeitgrenze. Ein paar Bronzestatuetten des Adam (in Wien und bei der Comtesse de Béarn) glaubt Bode auf Rizzos Marmororiginal zurückführen zu sollen. Berlin besitzt zwei größere Bronzefiguren, die Apostel Petrus und Paulus, Vollgüsse, von einem Venezianer Altar, wie sie ähnlich heute noch auf dem der Miracoli stehen; auch sie sind Arbeiten der Lombardi. Vereinzelte bezeichnete Arbeiten sind von Vittore Camelio und Camillo Alberti nachweisbar. Die Venezianer Bronzearbeiter scheinen sich lieber dem Gerät und der Tierfigur, namentlich der Meeresfauna, zugewandt zu haben. Es ist erstaunlich, welchen Reichtum von Verbindungen und Gestaltungen diese Tischbronzen aufweisen, die

346. Venezianisch, Ende 15. Jhh.: Männliche Büste, Ton. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

als Leuchter, Tintenfässer, Kerzenhalter, Mörser und Briefbeschwerer dienten. Im hohen Cinquecento erobert sich die Bronze dann auch das Großgerät, wie z. B. die prächtigen Brunnenzylinder im Hof des Dogenpalastes beweisen, die aber erst 1556 und 59 entstanden.

Weit breitet sich die Kunst der Lombardi in den Marken, in Ravenna, Cesena und Faenza aus. Wir können diese Arbeiten, deren Künstler nur zum Teil dem Namen nach bekannt sind, nicht einzeln aufführen. Nur einer liegenden Grabfigur im Museum von Ravenna sei gedacht, die einen jungen Ritter Guidarello Guidarelli darstellt (Abb. 347). Obwohl nur als Rest eines Grabmals erhalten und heute auf eine harte Holzbank gelegt, macht diese junge Heldenfigur einen stark beweglichen Eindruck. Sie wirkt wie eine Vorstufe zu Bambaias edlem Grabmal des 1512 gestorbenen Gaston de Foix im Museo Sforzesco in Mailand. Wahrscheinlich hat ein gewisser Severo da Ravenna die Figur des Guidarello gearbeitet, von dem sonst nur die 1502 datierte Täuferstatue an der Attica der Antoniuskapelle im Paduaner Santo bekannt ist.

Literatur: Pietro Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia I, und II, 1893 ff. A. Venturi, La scultura dalmata nel sec. XV, Arte 1908 und storia dell' a. it. VI, 985 ff. H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte d. Arch. und Plastik des XV. Jahrh. in Dalmatien. Jahrb. d. Kunsthist. Instit. d. k. k. Zentralkomm. für Denkmalpflege VIII, 1914. Giannuzzi, Giorgio da Sebenigo architetto e scultore. Arch. stor. d. A. 1894. Fr. Burger, Francesco Laurana, Straßburg 1907. W. Rolfs, Fr. Laurana, Berlin 1907. E. Berteaux, L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona al Castel Nuovo, Arch. stor. per le prov. napolet. Napoli 1900. H. Requin, Documents inédits sur le sculpteur Fr. Laur. Paris 1901. G. di Marzo, Arch. stor. sic. 1904, S. 491. Mauceri in l'Arte 1903, S. 126, u. 1904, S. 509. Mauceri und Agati, Rassegna d'A. 1906, S. 1 ff. Courajod, Gaz. d. b. a. 1883. W. Bode, Desid. d. Sett. und Franc. Laur. Jahrb. d. pr. Kss. 1888 und Bildhauer der ital. Renaiss. S. 206 ff. C. v. Fabriczy, Rass. d'A. VII, S. 5. Anat. de Montaiglon, Chronique des Arts 1881, Nr. 14. Bode, Jahrb. d. pr. Kss. 1883, Fabriczy, Arch. stor. d. a. 1895, S. 175. Eug. Müntz, Chronique des Arts 1900, S. 152. Carotti, Arch. stor. d. A. 1891, S. 41. M. Caffi, Il tempietto dei Miracoli in Venezia, Arte e Storia, 1887. Nr. 15. Guggenheim, Due capolavori di Ant. Rizzo nel pal. ducale di Venezia, 1898. Bode, Ital. Porträtskulpturen, S. 24 und die Bronzestatuetten der ital. Renaissance, Text S. 35. Boni, S. Maria dei Miracoli in Venezia, Arch. Veneto XXXIII, 244. Luzio und Renier, Pietro Lombardo, Arch. stor. d. A. 1888, S. 432. Baldoria, Arch. stor. d. A. 1891. Malaguzzi-Valeri: Giov. Ant. Amadeo, S. 89. Cicognara, Storia della Scultura IV, 277 und 348. Selvatico, Arch. e scult. in Venezia, S. 219. A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance II, Berlin 1900.

347. Ravenna, Istituto di belle Arti: Grabmal des Guidarello Guidarelli. Kopf.

Andrea Bregno: Grabmal Ludov. Lebretto. Rom, S. Maria in Araceli

## XIII.
## Die Plastik in Rom und Neapel

„Nicht bloß Raphael und Michelangelo, auch ihren Vorläufern und Epigonen hat Rom ihre größten Aufgaben gestellt und eine eigene Größe der Gedanken und Formen eingehaucht." Dies Wort Karl Justis (Winckelmann [2] III, 74) weist auf den eigenartig monumental-säkularen Charakter, den alles Römische besitzt und der auch schon die Geistes- und Formwelt des Quattrocento erfüllt. Diese römische Art ist gleich weit entfernt vom Florentiner Rationalismus wie von der oberitalienischen Grazie. Ihr fehlt der bewußt-wissenschaftliche Zug, der am Arno zu so frühen und so klaren Leistungen führte; ihr fehlt noch mehr der Spieltrieb und die Fabulierlust, die in der Poebene so unbekümmert und sich selbst genießend den Marmor zum Blühen brachte. Eine gewisse Zaghaftigkeit und Schwerfälligkeit zwingt die römische Kunst zu später und zögernder Entwicklung, zumal die politischen Zustände im Trecento und das Exil des päpstlichen Hofes in Avignon eine fast hundertjährige Unterbrechung der künstlerischen Arbeit veranlaßten. Der stark konservative Zug verrät sich vor allem darin, daß die der Plastik gestellten Aufgaben hier lange nicht so mannigfaltig waren als in Toskana; die Mehrzahl der Aufträge bezieht sich auf Gräber, die meist von Geistlichen, also von Leuten bestellt wurden, welche nicht für eine Familie zu sorgen hatten, d. h. nicht zu sparen brauchten. Stein und Marmor spielen bei weitem die größte Rolle; die Bronze wird nur bei außerordentlichen Aufträgen (Papstgräbern) verwandt. Leider hat der Neubau St. Peters uns vieler Monumente und Inventarstücke aus der alten Kirche beraubt; diese sind nur noch in Resten in den Grotten St. Peters versteckt. Man hielt im 17. Jhh. diese Arbeiten nicht für würdig, in dem neuen Prachtbau wieder aufgestellt zu werden, zumal sie in den neuen Räumen sehr klein gewirkt hätten. Wann wird man in der sonst so baulustigen Terza Roma die Verpflichtung erfüllen, diese kostbaren Monumente des Mittelalters und der Frührenaissance in einem würdigen Museum aufzustellen? Das wäre wichtiger, als die ganze „passeggiata archeologica!"

Als ein Erbe trecentistischer Gotik, als Nachfolger Arnolfos und Tinos da Camaino erscheint im Anfang des Jhrhs. ein Magister Paulus, der die Gräber des Cavaliere Bart. Carafa (S. Maria del Priorato di Malta) und des Kardinals Stephaneschi (S. Maria in Trastevere) gearbeitet hat, beide heute ohne den ursprünglichen gotischen Baldachin, wie er sich an dem Grab Anguillara in Capranica bei Sutri (S. Francesco) erhalten hat. Stets ruht bei diesen Lösungen der Tote in großer Figur auf dem mächtigen Sarkophag, dessen Front

348. Rom, S. Cecilia. Grab Adams von Hartford.

349. Rom, S. Marco, Vorhalle. Relief des hl. Marcus (toskanisch).

mit einer großen Inschrift und dem Wappen geschmückt ist; über der Figur der Baldachin mit den Vorhangengeln, auf der Spitze des Aufbaues die Madonna und Heilige oder Adoranten. Der Typus dieser Gräber stammt aus Neapel, wo ihn Tino da Camaino vielfach verwandt hat. Die Monumente des Filippo Alençon und des englischen Kardinals Adam von Hartford († 1397) in S. Maria in Trastevere resp. in S. Cecilia (Abb. 348) sind wohl ähnlich aufgebaut gewesen; aber das Grab Alençon zeigt an der Front des Sarkophags ein Relief mit dem Tode Marias, das Orcagnas bekanntem Relief am Tabernakel in Or San Michele nachgebildet ist. Vom Grabe Adam befinden sich noch 5 kleinere Figuren (die Madonna und 4 Kandelaberengel) im Kloster S. Cecilia. Eine einzige Rundplastik hat sich aus dieser Zeit erhalten, die Statue Papst Bonifaz IX. in S. Paolo f. l. m., die ebenfalls dem Magister Paulus zugeschrieben wird. Ein Relief mit dem Porträt dieses Papstes († 1404) im Lateran ist wohl der Rest seines Grabes.

Wichtiger als diese bescheidenen Anfänge oder Ausklänge sind die Arbeiten eines römischen Künstlers, des Abate Baboccio aus Piperno, der vermutlich in Monte Cassino die Lehrjahre durchgemacht hat und dann in Neapel und Salerno tätig war. Am besten gelang ihm das Grabmal der Margherita von Durazzo in S. Francesco in Salerno (1412): ein Freibau, wo vier Tugendgestalten den mächtigen Sargkasten tragen, den ein großes Votivrelief schmückt. Die Grabfigur der Fürstin liegt tief und versteckt unter dem Baldachin und ist kaum sichtbar, obwohl hier nicht nur zwei, sondern vier Engel den Vorhang beiseite schieben. Von demselben Abate ist dann 1421 das Grab des Ludovico Aldomorisco in S. Lorenzo maggiore in Neapel. Vielleicht hat er auch an der bizarren Dekoration des Portals der Kathedrale in Messina mitgearbeitet. — Ein deutscher Künstler Walther (Gualterio d'Alemannia; möglicherweise jener „Walter Monich", der auch an der Mailänder Kathedrale mitarbeitete) ist in Sulmona und Aquila tätig. Hier (in S. Guiseppe) hat er auf dem Grab des Ludovico Camponeschi († 1432) neben der kleinen, vorn liegenden Figur des Toten den Ritter noch einmal hoch zu Pferde dargestellt, Roß und Reiter in jener naturalistisch-saloppen deutschen Art, die so stark absticht von der feierlich-geordneten und monumentalen Sprache aller italienischen Gräber jener Zeit. Möglich, daß auch dieser Deutsche in Montecassino erzogen wurde, jenem Benediktinerkloster, das vielleicht jenes „romitorio" ist, von dem Ghiberti (2. Commentar cap. 17) spricht. Der hier erwähnte deutsche Bildhauer („da Colonia" sagt Ghiberti) ist zuerst beim Duca d'Anjou tätig und ging dann später „in ein großes Kloster auf einem Berg", wo er viele Schüler heranbildete. Swarzenski hat zuerst die Aufmerksamkeit wieder auf diesen, von Ghiberti hoch gerühmten Künstler gelenkt, der möglicherweise der Meister der herrlichen Kreuzigungsgruppe in Alabaster im Frank-

furter Liebig-Museum ist. Er starb (nach Ghiberti) unter dem Papsttum Martini V., also vor 1431. „Andavano i giovani, che avevano volonta d'aparare, a visitarlo pregandolo; esso humilissamente gli riceveva, dando loro docti ammaestramenti et mostrando loro moltissime misure et facendo loro molti exempli."

Rom ist in jener Zeit noch nicht kräftig genug, einheimische Künstler hervorzubringen. Von auswärts werden immer wieder Bildhauer und Maler berufen, um die verwahrlosten Paläste und Kirchen neu zu schmücken. Der Maler Gentile kommt aus Fabriano, Masaccio und Fra Angelico aus Florenz, um im Lateran, im Vatikan und in S. Clemente Fresken zu malen. Donatello und Brunelleschi erscheinen nach dem Tode Papst Martins V. in Rom in der Hoffnung, daß der neue Papst große Aufträge vergeben würde. Der Plastiker machte ja dann auch das Modell zu dem Bronzegrab Papst Martins V., das Simone Ghini dann goß. Ein Toskaner unbekannten Namens hat zwischen 1451 und 1464 das Markusrelief über dem Portal von S. Marco in Rom für den (späteren) Papst Paul II. gearbeitet (Abb. 349). Von Filaretes römischen Arbeiten war oben ausführlich die Rede. Als dieser 1447 aus Rom wegen eines Reliquiendiebstahls fliehen mußte, wurde ein Pisaner, Isaia, beauftragt, das Grab Chiaves von Portugal im Lateran zu vollenden. Der heutige Aufbau des Grabes ist verstümmelt, aber die Reste haben sich im Lateran erhalten. Isaia schuf mit diesem Grabe, das ein Architrav horizontal schloß und seitlich von zwei Pfeilern mit Nischenfiguren begrenzt war, einen Grabmaltypus für Rom, der dann unendlich oft variiert wurde. Erst später, nach 1450, ist das Grabmal Papst Eugens IV. (heute in S. Salvatore in lauro, mit Zusätzen aus der Zeit Pauls II.) entstanden. 1455 finden wir Isaia in Neapel am Triumphbogen König Alfonsos beschäftigt; dann machte er in Rom das schöne Grab der hl. Monica in S. Agostino und das Tabernakel des hl. Andreas, das Pius II. für S. Peter 1463 stiftete (Reste davon in den Grotten, z. B. das Lünettenrelief mit dem Antlitz des Apostels, das zwei schwebende Engel gen Himmel tragen).

350. Rom, S. Apostoli. Grabmal des Cardinals Pietro Riario. Detail.

Wichtiger als die Tätigkeit dieses Pisaners wurde der Aufenthalt des Fäsulaner Bildhauers Mino für Rom, der 1463, also gleichzeitig mit Isaia, von Pius II. mit einer großen Benediktionskanzel für S. Peter betraut wurde; der schon 1464 erfolgte Tod des Papstes ließ dies Werk nicht zur Ausführung kommen. Zum zweitenmal kam Mino 1473 nach Rom und blieb diesmal sieben Jahre in der ewigen Stadt. Drei große Arbeiten erwarteten ihn: der Altar für S. Marco, das Ciborium für Sixtus IV. in S. Peter und das Grabmal Pauls II. Über diese Werke ist schon gesprochen worden. Gleichzeitig entstehen noch mehrere Gräber von Minos Hand; so das des Kardinals Forteguerri († 1473), in Sa Cecilia und das des Kardinals Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo, bei denen Mino aber nur Teile

351. A. Bregno. Grabmal Raffaello Rovere. Rom, S. Apostoli.

wie z. B. das Lünettenrelief der Madonna selber machte, die Figur des Toten, die Dekoration der Pilaster und der Unterbau ist von anderer Hand (Bregno?). Eine ganze Bottega von Steinmetzen wurde unter Mino ausgebildet, die hauptsächlich für die nun massenhaft bestellten Grabmäler gebraucht wurden. Einer dieser Minoschüler, Mino del Reame, wurde schon oben erwähnt. Ein anderer hat das mächtige Grabmonument des Kardinals Pietro Riario in S. Apostoli, † 1474, ausgeführt 1477, gearbeitet (Abb. 350). In drei Etagen steigt der Aufbau hoch: unten die sehr große Inschrifttafel mit langem Elogium, zu dessen Seiten zwei köstliche Wappenputten stehen; in der Mitte der edel ornamentierte gebauchte Sarkophag, auf dem dann das Bahrbrett mit der niedrigen Figur des Kardinals steht; ein schmales Profil trennt dann die dritte Stufe ab, die von einem großen Votivrelief mit sechs Figuren ganz ausgefüllt ist. Venturi glaubt dies Relief Andrea Bregno zuschreiben zu sollen, der Cicerone gibt es Mino, ebenso wie die Nischenfiguren der Pfeiler, Andrea dagegen den Aufbau des Ganzen. Der dreieckige Aufsatz trägt dann das mächtige Wappen der Rovere. In den Pilastern vier Nischen mit Heiligen. Von diesem Minoschüler soll nach Venturi auch die große Madonnenstatue im Kloster Montoliveto maggiore bei Siena stammen.

Als Papst Sixtus IV. gestorben war, genügten seinen Nepoten diese scarpellini romani nicht; der große Auftrag für das neue Papstgrab ging wieder nach Florenz und die Pollaiuoli haben ihn ruhmvoll durchgeführt, indem sie den alten Typus der flachen Bronzeplatte mit neuer Fülle und Wucht sättigten und säkularisierten. Es ist die letzte und schönste Grab-

platte unter allen Papstgräbern geworden. Schon der folgende Papst, Innocenz VII., wird (von denselben Künstlern) nicht nur tot, sondern auch lebendig auf seinem Grabe vorgeführt; und dieser Gedanke, den Michelangelo dann auch für die Medicigräber übernahm — Verrocchio hatte ihn übrigens schon vorher im Forteguerri — Grab angedeutet — beherrscht dann die ganze Folge der Papstgräber bis auf unsere Tage.

Zu all diesen Toskanern, die in Rom tätig waren, kommen nun zwei Lombarden, die der römischen Plastik neue Wege weisen, Andrea Bregano aus Osteno am Luganer See und der Mailänder Luigi Capponi. Der erstere erscheint um 1465 in Rom und sein erstes Werk ist das prächtige Monument des Kardinals Lebretto in S. Maria in Araceli (Tafel XI). Andrea ordnet den Aufbau ganz neu. Zwar bleibt der hohe Unterbau mit der großen Inschrifttafel ohne deren redselige Sprache es die Kardinäle nicht taten. Er bildet mit den Wappen und Kardinalshüten seitlich die vorderste Front des Aufbaues. Der Sarg, auf Löwenfüßen ruhend, ruhig verziert, steht weiter zurück in der Nische der Mitte. Sehr malerisch wirken die beiden Seitenreliefs mit dem Drachenkampf Michaels und der Nischenstatue des hl. Franz. Diese Seitenfiguren wirken wie Wächter der tiefen Todesstille, die über dem Toten liegt. Ein kräftiges Profil im Zahnschnitt schließt diese zweite Etage ab. Nun steigt als dritte Reihe ein luftiger freier Hallenbau auf, den kannelierte Pilaster tragen; zwei Rundbogenfenster öffnen sich über dem Toten und hier erscheinen die beiden Apostelfürsten in Halbfigur. Ein schwerer Cornicione liegt auf den Pfeilern, Fruchtkränze und Lilien füllen den eleganten Fries. Den Aufsatz bildet ein niedriges Segment, das muschelrippenartig geziert ist und an den Enden in Voluten hochschnellt, die auf den letzten Spitzen Kugeln tragen. Also deutlich drei Prospekte hintereinander, der oberste in die blaue Tiefe des Himmels weisend, der mittlere die umschlossene Grabkammer bildend, in die helles Licht von der Höhe fällt, der unterste die irdische Zone und die Barriere. Die Architektur ist nicht einheitlich durchgeführt wie bei toskanischen Gräbern, sie hat dafür aber in der Höhe deutlich illusionistischen Charakter. Sehr stark wirkt das Doppelbild der beiden Apostel an der Stelle, wo man sonst nur eine zentrale Figur, nämlich die Madonna zu sehen gewohnt ist. Das lebhafte Kolorit (Azurblau und Porphyr) war für Rom auch eine Überraschung.

352. Andrea Bregno und Pasquino da Montepulciano. Grab des Papstes Pius II. Rom, A. Andrea della Valle.

Wie sehr dieser Typus den Römern gefiel, beweist seine Wiederholung in den Gräbern Savelli in Araceli, 1495—98, Mella (S. Maria di Monserrato) und in dem des Kardinals Alano in S. Prassede. Vom Grab des deutschen Kardinals Nikolaus Cues († 1465) in S. Pietro in Vincoli hat sich das mächtige ponderose Votivrelief erhalten, auf dem namentlich die kniende Gestalt des Kardinals imposant geriet. Bei dem anspruchsloseren Grab

353. Luigi Capponi. Papst Leo I. vor Johannes Ev. Rom, S. Giovanni in Laterano.

des Kardinals Coca in S. Maria sopra Minerva ruft Andrea die Malerei zu Hilfe; über dem niedrigen Sarkophag schwebt das Bild der Assunta, das vielleicht kein geringerer als Melozzo da Forli gemalt hat.

1473 machte A. Bregno im Auftrage Roderigo Borgias für S. Maria del popolo den Altar der Sakristei, der ein altes Gnadenbild zu umschließen hatte. Hier gelangen am besten die über dem Bild schwebenden drei Engel, einer von vorn, zwei von der Seite gesehen, mit gebreiteten Flügeln und feinen Gliedern. In den Nischen die Apostelfürsten, S. Girolamo und ein hl. Bischof, alle im edlen Gewandstil. Die Engelgruppe kehrt vielfach wieder, so im Grabmal des Kardinals Cristoforo della Rovere († 1483) und des Erzbischofs Pietro Rocca in derselben Kirche und im Grabmal Ferricci im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva. Einfacher, aber sehr edel ist das Monument des Raffaello della Rovere in S. Apostoli (Krypta) (Abb. 351); bei diesem Grabmal verwendet Andrea den schlichten sog. „Kastentypus", wie ihn die Florentiner ausgebildet hatten. Auch diese Anordnung wird in Rom freudig aufgegriffen und mehrfach nachgeahmt (Grabmäler Mellini und Albertoni in S. Maria del popolo, Filippo della Valle in S. Maria in Araceli, Graf Giraud d'Ansedun in S. Apostoli, der Bischöfe Alfonso de Paradina und Giovanni Fuensalida in S. Maria in Monserrato). Bei anderen Gräbern wird farbiger Marmor verwandt — wie bei den Florentiner Kanzlergräbern — für den Grund der Nische oberhalb der Figur des Bestatteten und ebenso wird der halbrunde Abschluß mit dem Lünettenrelief der Madonna von Andrea übernommen. Hierhin gehören die Gräber Rocca († 1482) in der Sakristei von S. Maria del popolo, Giovanni della Rovere ebendort, Bened. Superanzi († 1495) in der Minerva, Didaco Valdes († 1506) in S. Maria in Monserrato und des portugiesischen Kardinals Giorgio in S. Marta del popolo. Beteiligt ist Andrea sowohl an dem Papstgrab Pauls II. (mit dem Relief der Caritas) wie auch an dem Grab Pius II. in S. Maria della Valle, wenn auch

354. A. Bregno. Altar. Rom, S. Maria del popolo.

355. Luigi Capponi. Paliotto. Rom, S. Gregorio sul Celio.

die Ausführung nicht von seiner Hand sein dürfte (Pasquino da Montepulciano, Filaretes Gehilfe bei der Bronzetür, wird als Mitarbeiter erwähnt) (Abb. 352). Dies Grab zeigt einen vieretagigen Aufbau und fügt zu dem Votivrelief und der liegenden Figur des Papstes noch ein erzählendes Relief mit einer Translationsszene (die Reliquien des hl. Andreas werden aus Narni nach Rom gebracht). Von besonderem Reiz sind hier die sechs Tugendgestalten in den seitlichen Nischen leicht verhüllte, antikisierende, junge, mädchenhafte Geschöpfe (Caritas und Fede sogar mit nacktem Oberkörper), frei bewegt bei aller Geschlossenheit der Anordnung. Am schwächsten geriet die Statue des Papstes selber, die beinahe unfertig erscheint. Leider ist das Grabmal in dem Barockbau so hoch aufgestellt, daß es schwer zu genießen ist.

Von 1481—85 ist Andrea in Siena tätig, wo er für die Piccolomini einen Altar arbeitet, der ähnlich dem in S. Maria del popolo aufgebaut ist (Michelangelo und Torrigiano haben Ergänzungen gearbeitet). Um 1490 arbeitet er für Viterbo (Madonna della Quercia) ein ähnliches Tabernakel mit vier Nischenheiligen und einer Predella; im Halbkreis erscheint der Ewigvater mit Engeln. In Andreas Spätzeit (1490, 1492, 1494) gehören auch die drei Altäre, die Guglielmo de Pereriis stiftete: der erste in S. Agnese fuori (er stammt aus S. Lorenzo fuori l. m.), der zweite in S. Paolo f. l. m. (im Obergeschoß), der dritte im Lateran (in Resten erhalten). Die Figuren sind zum Teil dieselben, die Andrea in Siena und schon vorher an dem Altar in S. Maria del popolo verwandt hatte; namentlich die Relieffigur des Täufers kehrt immer wieder. (Terrakottafiguren dieses Täufers und eines Hieronymus befinden sich im Kopenhagener Museum.) Endlich sind noch als letzte römische Arbeiten Andreas das Madonnenrelief des Altars in S. Gregorio in Celio und der Altar des Kardinals Giorgio von Portugal in S. Maria del popolo (Abb. 353) zu nennen, an dem jedenfalls die drei feinen Tondi mit der Verkündigung von seiner Hand sind. Andrea starb 1501, etwa sechzigjährig; er ist in der Minerva begraben. Als schlichter lombardischer Steinmetz kam er nach Rom, wo die Fülle der Arbeit ihn nicht herabzog, sondern zur Steigerung und Verfeinerung führte. Vielleicht war es ihm willkommen, daß die Aufträge immer wieder dasselbe Thema boten, ein Grabmal. Er hat den römischen Typus intimisiert, farbig rhythmisiert und ihm aus seiner kalten Feierlichkeit zu größerer Wärme verholfen. Aber freilich haben wir keine Leistung von seiner Hand, die sich mit den Papstgräbern der Pollaiuoli vergleichen ließe.

356. Luigi Capponi. Grabmal Bonsi. Rom, S. Gregorio in Celio.

357. Giov. Dalmata und Mino da Fiesole. Ciborium. Rom, S. Marco.

Der andere Comaske, Luigi Capponi, kam wesentlich später als Andrea nach Rom. Er war in Mailand ein Schüler Amadeos. 1485 bekam er das Grabmal des Bischofs Giovanni Francesco Brusati in S. Clemente übertragen, dessen Architektur aber von dem Architekten Giacomo di Domenico della Pietra da Carrara stammt. Den Zusammenhang seiner Kunst mit der Amadeos bezeugt das Relief: Papst Leo II. kniet vor Johannes Evangelista, im Lateran (Baptisterium) (Abb. 353) und noch mehr die drei überaus zierlichen Reliefs aus dem Leben des hl. Gregor vom Paliotto in S. Gregorio al Celio (Abb. 355). Hier wird in durchaus oberitalienischer Weise von Gregors Wundertaten erzählt, ohne allen römischen Prunk. Die Stifter dieses Altars, Michele und Antonio Bonsi, ließen dann (im Vorhof derselben Kirche) von Capponi 1498 ihr Grabmal errichten (Abb. 356). Da hier zwei Verstorbene beigesetzt sind, verzichtet Capponi auf die sonst übliche liegende Grabfigur, der Sarkophag bleibt leer; dafür vergrößert er das Relief der Madonna mit den beiden, hier ganzfigurigen Engeln und unter dem Sarkophag erscheinen in zwei Rundnischen die Köpfe der beiden Brüder, in ähnlicher Weise, wie die Pollaiuoli dies für ihr Grabmal angeordnet hatten. Diese Büsten verraten einen deutlichen Anschluß an die Antike, im Gegensatz zu dem Büstentypus, wie er z. B. in den Papstbüsten überliefert ist. — Weitere Arbeiten Capponis sind das Grabmal der Cost. Ammanati in S. Agostino (Abb. 362), ein Altar in S. Maria della Consolazione (1496) mit dem Hochrelief der Kreuzigung und das Madonnenrelief am Portal derselben Kirche. Die Reliefstatuen des Johannes Evangelista und Jacobus im Lateran sind 1492 datiert. Die Lünettenmadonna an Bregnos Savelligrab in Araceli (1498) stimmt mit der des Grabmals Bonsi überein. Drei schöne Ölbehälter von Capponis Hand befinden sich in den Quattro Coronati (1492), in S. Maria della Consolazione und in S. Maria di Monserrato.

358. Giovanni Dalmata. La Speranza. Vom Grabe Papst Pauls II.
Rom, S. Peter, Grotten.

Aus Dalmatien kam Giovanni di Traù, gen. Dalmata, nach Rom. Er ist ein Zeitgenosse Francesco Lauranas und um 1445 geboren, etwa gleichzeitig mit Andrea Bregno taucht er in Rom auf und vielfach geht er in den Spuren des Comasken. Fabriczy glaubt ihn bereits mit Bregno beim Grabmal Tebaldi in der Minera verbunden. Eine sichere und datierte Arbeit seiner Hand ist erst der Altar in der Sakristei von S. Marco von 1474, an dem er neben Mino tätig ist; die Engel und die beiden Reliefs: „Melchisedek mit Abraham" und „Der Betrug des Jakob" sind von ihm (Abb. 357). Ebenfalls mit Mino war Dalmata durch die Arbeit am Grabe Paul II. 1471—73 verbunden; die Speranza, die Erschaffung Evas, der mächtige Gottvater im Kreise der Engel, die Auferstehung, die Apostel Markus und Matthäus und die Grabfigur sind von seiner Hand. Die sitzende Gestalt der Spes gehört zu den eigenartigen Leistungen der römischen Plastik und überragt sowohl die Fede Minos wie die Carita Bregnos (Abb. 358). Das heilige Feuer, das diese junge, im Lichte der Kronen erbebende Gestalt durchglüht, die Fülle der Bewegung, das unruhige Flattern des Gewandes, sind in

359. Giovanni Dalmata. Evas Erschaffung. Vom Grab Papst Pauls II. Rom, S. Peter, Grotten.

höchster Temperatur gegeben. Hier kündet sich eine malerische Erregung an, die schon auf die kommenden Tage des Barock hinweist. — Bei der Erschaffung Evas (Abb. 359) spielt das Landschaftliche eine Rolle; Berge, Bäume, Stauden und ein Fluß beleben das Paradies. Im tiefen Schlaf liegt Adam ausgestreckt am Hang; der schlanke Leib ist namentlich im Oberkörper reich detailliert. Im Gegensatz zu Quercias Relief in Bologna (s. oben Abb. 230) ist Eva nur als Halbfigur, klein und kindlich, fast noch im Dämmerzustand dargestellt. Der Ewige wandelt nicht, wie bei Quercia und Michelangelo, auf der Erde, sondern schwebt in einer Engelschar herab. Üppig leuchten die Früchte des verbotenen Baumes. Weniger gelang das Relief der Auferstehung und die Statue des toten Papstes wirkt heute natürlich in der Vereinzelung nicht glücklich; aber die Engel neben dem Cartellino sind wieder von hervorragender Feinheit. Die Schrift auf der breiten Marmortafel ist noch nicht mit der Delikatesse verteilt, die spätere Jahrzehnte bei dieser Aufgabe beweisen; die Engmaschigkeit der Buchstaben, die gedrängte Fülle der Zeilen, das Ausnutzen jeden Raumes ergibt eine feste, aber noch nicht rhythmische Struktur. — Ebenfalls in den Grotten S. Peters sind die Reste des Grabmals Eroli († 1479) verstreut (Petrus, Paulus, Christus segnend und die Grabfigur). Wir bilden die Figur des Paulus (Abb. 360) ab, die man mit Paolo Romanos Riesenfigur im Vatikan (s. unten) vergleichen möge. Hier ist es besonders der weiche und edle Fluß des Gewandes, der den Eindruck so feierlich macht. — 1476 entstand das Grab des Kardinals Roverella in S. Clemente (Abb. 361). Es weicht stark von dem Typus der Bregnogräber ab und ist auch in der Architektur ganz selbständig. Die halbkreisförmig ausbauchende Nische, das Vorhangmotiv, die Wannenform des Sarkophags überraschen in Rom. Neu ist auch die Verdoppelung des Reliefs über der Grabfigur. Über dem Votivrelief mit der Madonna und den Apostelfürsten erscheint noch die Halbfigur Gottvaters im Kreis der Cherubim. Der Sockel hat ebenso wie beim Grab Pauls II. eine überlange Inschrift; sehr reizvoll die beiden nackten Wappenputti, die ihre Ärmchen aufstützen. Auch die schwebenden Engel in der Höhe am Bogen der Apsis sind hervorzuheben. — Um 1480 arbeitet Giovanni dann mit Mino zusammen an dem dekorativen Marmorschmuck der damals eben erbauten Cappella Sistina (Cancelleria und Cantoria). Die Arbeit gehört zum Besten, was Rom aus dieser Zeit hat und man sollte

360. Giovanni Dalmata. S. Paolo vom Grab Eroli. Rom, S. Peter, Grotten.

sie nicht über den geistesmächtigen Freskenschatten Michelangelos übersehen. — 1481 verließ Giovanni Rom und folgte einem Ruf des Matthias Corvinus nach Ungarn; in Pest kam er zu hohen Ehren, 1488 wurde er sogar Schloßherr. Aus dieser Zeit stammen die beiden Büstenreliefs des Matthias Corvinus und seiner Gattin Beatrice d'Aragon im Wiener Hofmuseum. Dann kehrte Giovanni in seine dalmatinische Heimat zurück; für den Dom seiner Vaterstadt Traù macht er zwei Statuetten (in der Orsinikapelle). 1498 soll er in Venedig gewesen sein und Venturi glaubt in dieser Zeit die Büste des Carlo Zen im Museo Correo entstanden, die sicher nicht von Antonio Rizzo stammt, dem sie früher zugeschrieben wurde. 1509 macht der Betagte dann noch das Grab des Beato Girolamo Gianelli im Dom von Ancona.

361. Giovanni Dalmata. Grabmal Roverella. Rom, S. Clemente.

Gegen Ende des Jahrhunderts kommt in manche Figuren der römischen Kunst ein eigentümlich melancholischer, seelenvoller und persönlicher Zug; man erinnere sich, daß seit den Tagen der Sixtinischen Kapelle, also seit 1481, viele umbrische Maler in Rom tätig waren, deren Meister Perugino ja der Capo der Sistina-Maler war. Diese Richtung vertritt in der Plastik am stärksten der von Vasari bezeugte Michele Marini in der Sebastianstatue in der Minerva (Abb. 363). Man vergleiche sie etwa mit Antonio Rossellinos Statue in Empoli, um den sehnsüchtig-lyrischen Zug dieser in Rom besonders frappierenden Gestalt zu empfinden. Ein eigenartiger Naturalismus kommt in dem Schamtuch zur Geltung. Von demselben Künstler ist dann auch das Madonnenrelief am Monument Maffei in derselben Kirche, das deutliche Anklänge an Sieneser Vorbilder verrät. Steinmann schreibt diesem Meister außerdem noch das Grab Filippo della Valle in Araceli, die Gräber der Brüder und Schwestern Ponzetti in S. Maria della Pace (1505 und 1508) und das Grab Lor. Cibò († 1504) in San Cosimato zu.

Eine stattliche Künstlerschar, eine große Reihe importanter, wenn auch nur teilweise individualisierter Arbeiten bot unsere Übersicht; aber alle diese Künstler stammen aus Tos-

362. Luigi Capponi. Grab der Costantia Ammanati. Rom, S. Agostino.

kana, Oberitalien oder Dalmatien; keiner ist geborener Römer. Immerhin hinterließen diese fremden Meister Ateliergehilfen, die dann auf eigene Hand weiterarbeiteten. Ein Madonnenrelief mit Petrus und Paulus in den Grotten des Vatikans (Abb. 364) hat mir jedesmal, so oft ich die schlecht beleuchteten Schätze musterte, starken Eindruck gemacht; es stammt aus der Biagiokapelle der alten Peterskirche. Vor der großen Gestalt der Gottesmutter knien Papst und Kardinal, Engel umschweben ihren Thron und spielen auf Orgel und Mandoline. Die Madonna ist übermächtig gebildet; obwohl Sitzfigur, ragt sie noch über die stehenden Figuren der Apostelfürsten heraus. Reich und faltig legt sich der Mantel um Arme und Beine. Ebenso machtvoll schwingen die Falten um die ernsten, strengen Männer Petrus und Paulus, während der Papst den enganliegenden Brokatmantel trägt. Hier ist echter römischer Stil; nichts von der Grazie Minos, nichts von der Eleganz Capponis, aber auch kein malerischer Effekt, wie ihn Bregno liebte. Wir finden hier das alte römische Hochrelief, das bei der Mittelfigur fast freiplastisch vorspringt. Die Köpfe sind ein wenig leer. Venturi nennt den Meister einen Nachfolger des Isaia da Pisa; das Relief dürfte um 1460 anzusetzen sein. Gleichzitig etwa entstand das bescheidene und heute in den vatikanischen Grotten verstümmelt aufgestellte Grabmal des edlen Papstes Nikolaus V. mit der schönen Inschrift des Matteo Vegio. Ein dritter Meister hat den Altar-Paliotto gemacht, dessen Reste ebenfalls in den Grotten aufbewahrt werden, Christus mit den vier Kirchenlehrern. Um die Mitte des Jahrhunderts erscheint dann in Paolo Romano (Paolo di Mariano di Tuccio Taccone, den man nicht mit dem oben genannten Magister Paulus verwechseln darf) eine bedeutendere einheimische Kraft. 1451 arbeitete er an der Fassade des damaligen Kapitolpalastes und an zwei Kapellen, die

363. Michele Marini. S. Sebastiano. Rom, S. Maria sopra Minerva.

364. Römischer Meister um 1460. Votivrelief. Rom, S. Peter, Grotten.

Nikolaus V. zur Erinnerung an ein Unglück im Jubiläumsjahre 1450 der Engelsbrücke errichten ließ. 1458 finden wir ihn am Triumphbogen König Alfonsos in Neapel tätig; die Nischenfigur der Fortezza, die Vittoria und die zwei Flußgötter sind vermutlich von seiner Hand. Von 1460 an ist Paolo wieder in Rom und 1461/62 entstehen jene beiden Riesenfiguren der Apostelfürsten vor der Fassade St. Peters (heut neben dem Eingang zur Sakristei), deren bizarre Silhouette jahrhundertelang den Rompilgern die erste plastische Verkörperung des erlauchten Apostelpaares geboten hat. Sie bieten keine Feinarbeit; es sind Statuen im Freien, vor einem großen Platz stehend, ohne stärkere Gliederung und doch höchst eindrucksvoll in ihrer ungeschlachten Volkstümlichkeit. Eine zweite Paulusfigur arbeitete Paolo 1463 für die von Pius II. errichtete Benediktionsloggia in St. Peter. Sie wurde beim Sacco di Roma 1527 umgestürzt und Papst Clemens VII. ließ sie dann auf der Engelsbrücke aufstellen, wo sie jetzt noch steht. Eine Statue des hl. Andreas (1463) steht in einem modernen Tabernakel auf dem Friedhof bei Ponte Molle. Man hat Paolo auch die Büsten Papst Pius II. (Abb. 366) im Appartamento Borgia und Papst Sixtus IV. in Wien zugeschrieben. Sicher ist nur, daß der Künstler im Jahr 1470 in seinem Testament bestimmte, daß ein Marmorblock, der für eine Büste Pius II. bestimmt war, dem Kardinal Piccolomini zurückgegeben werden sollte. Ein Kreuzigungsrelief von 1463 in S. Maria in Monserrato zeigt die Apostelfürsten zu den Seiten des Gekreuzigten.

365. Rom, Palazzo Venezia. Büste Papst Pauls II.

366. Paolo Romano (?). Büste Papst Pius II. Rom, Vatikan, Appart. Borgia.

Zu dem mehrfach erwähnten großen Ciborium Papst Sixtus IV. gehören Apostelrefiefs, die heute in den Grotten versteckt sind (die Schlüsselverleihung, Petrus heilt den Gichtbrüchigen, der Fall des Simon Magus, die Kreuzigung Petri, die Enthauptung des Paulus, Petrus und Paulus im Kerker); sie sind von verschiedenen Händen gearbeitet, zeigen aber alle einen engen Anschluß an die Reliefs aus der römischen Kaiserzeit (Abb. 367, 369 u. 370). Anlehnungen an Filarete und Mino da Fiesole sind auch zu spüren. Diese einst an dem Pentagon des Konfessionstabernakels an hervorragender Stelle in der alten Peterskirche aufgestellten Reliefs sind auch deshalb wichtig, weil sie die Vorstufe zu Raffaels Teppichkartons bilden. — Bei der Heilung des Gichtbrüchigen ist die Vorhalle des Tempels durch Pfeiler und eine seitliche Tür angedeutet; zwanzig eindrucksvolle Männer und Jünglinge bilden die Masse, in die Petrus und Johannes treten. Vor all diesen blühenden Gestalten wirkt nun die am Boden kauernde, halbnackte Bettlergestalt des Verkrüppelten besonders eindrucksvoll. Etwas von jener Wirkung, die Raffael auf dem Karton erzielt, ist schon hier vorhanden: Petrus vollzieht nicht mirakulös die Heilung, er reißt den Krüppel hoch, im physischen wie moralischen Sinn. Aber freilich: wie anders wußte Raffael die Volksmenge zu rhythmisieren!

Im ganzen gesehen bietet die römische Plastik ein nicht entfernt so reiches Bild wie die florentinische und venezianische. Die drei wichtigsten Aufträge, die Türen von S. Peter, das Grabmal Papst Sixtus IV. und das Innocenz VII. sind von Florentiner Meistern, die auch des Gusses wegen gerufen werden mußten. Andere Papstgräber sind entweder zerstört, wie das Pauls II. und Nikolaus V., oder so wenig bedeutend wie das Eugen IV. und die beiden Piccolominigräber in S. Andrea della Valle (Pius II. und III.). Die Gräber der Kardinäle

367. Römischer Meister um 1480. Petrus heilt den Lahmen. Rom, S. Peter, Grotten.

und Bischöfe bieten manche schöne Lösung und namentlich Bregno bringt frisches Leben in die Gestaltung; aber keines reicht an die Florentiner Kanzlergräber heran. Ganz besonders empfinden wir den Mangel guter Büsten. Die paar Büsten Pius II., Pauls II., Sixtus IV. und Alexanders VI. zeigen keine reifere und feinere Porträtkunst; und wo sind die Marmorporträts der Humanisten aus dem Kreise Nikolaus V., Pius II. und Sixtus IV.? Auch die päpstliche Medaille steht nicht auf der Stufe, die in Oberitalien und Florenz erreicht wird. Dann fehlt in Rom gänzlich die Kleinplastik, sowohl die Plaketten wie die Statuetten und Bronzegeräte. Auch das kirchliche Inventar — Kanzeln, Taufbrunnen, Lavabos, Sakristeitüren — findet in Rom selten eine wirkliche Vergeistigung und Veredelung. Wo ist hier eine Kanzel im Wert der florentinischen in S. Croce von Benedetto da Maiano zu finden?

368. Domenico da Montemignano. Büste Alfonsos I. von Neapel. Wien, Hofmuseen.

Neapel ist nicht arm an plastischen Denkmälern der Renaissance; aber auch hier ist das meiste von auswärtigen Künsterln gearbeitet worden, die der prachtliebende angiovinische und aragonesische Hof hierher rief. Donatello und Michelozzo eröffnen im Quattrocento den Reigen mit dem Grabmal Brancacci, Antonio Rossellino und Benedetto da Maiano waren für Montoliveto tätig, Francesco di Giorgio hat die Porträtbüste des großen Humanisten Giov. Gioviano Pontano gegossen, Adriano Fiorentino porträtierte den Herrscher Alfonso. Ein anderer, sonst unbekannter Toskaner, Domenico da Montemignano (aus dem Casentino) hat 1455 die schöne Marmorbüste Alfonsos gearbeitet, die Wien besitzt (Abb. 368); sie sollte im Castel nuovo aufgestellt werden. Summonte nennt sie zwar in seinem bekannten Brief an Marcanton Michiel (1524) eine Arbeit Francesco Lauranas; aber die von Corn. v. Fabriczy aufgefundenen Dokumente (Jahrb. d. pr. Kss. XX, 21) lassen keinen Zweifel darüber, daß Domenico der Künstler ist. Die Behandlung der Büste weicht stark ab von allem Florentinischen; die Wiedergabe der Kette des Vließordens erinnert an nieder-

369. Römischer Meister um 1480. Der Fall des Simon Magus (linke Seite). Rom, S. Peter, Grotten.

ländische Art und wir denken daran, daß der Porträtierte ein Gönner Rogiers v. d. Weyden war. Die größte Leistung in Neapel ist der oft erwähnte Triumphbogen Alfonsos am Castel nuovo, den florentinische, römische, lombardische, dalmatinische und Abruzzeser Bildhauer in langer Arbeit vollendet haben, während die Bronzetüren von französischen Gießern stammen. Francesco Laurana hat besonders viel für Neapel und Sizilien gearbeitet und hier seine eigentliche Kraft entfaltet. Die wanderlustigen Lombarden kamen auch in ansehnlichen Scharen nach Neapel und entwickelten den Grabmaltypus fort, den die Trecentogräber in S. Giovanni in Carbonara und S. Chiara begründet hatten. Dabei bleibt der gotische Dekor noch bis lange über die Mitte des Jahrhunderts herrschend; der Drang nach architektonischer Klarheit und Knappheit ist selten zu spüren. Es fehlt hier überhaupt das klare und bewußte Gestalten; das charakterisiert ja überhaupt die Neapler Kunst, — die doch die einzige in Italien war, die sich königlicher Huld erfreuen konnte, — daß sie mehr von der Improvisation lebte, als daß sie auf die Reinigung und Klarheit der Formensprache hingedrängt hätte. Im Grabmal, im Porträt, im Altar — überall macht sich das lockere Arrangement geltend; Florentiner Arbeiten in Neapel fallen dort ebenso auf, wie etwa, wenn auch aus anderen Gründen, venezianische Bilder am Arno. Auch die Malerei, die im Trecento, von Giotto an, so erfreuliche Leistungen in Neapel aufzuweisen hat, — das meiste ist Import, aber die Fresken der Incoronata scheinen doch von einem unteritalienischen Künstler herzurühren — bringt es im Quattrocento zu keiner großen Leistung. Sonderbarerweise treten auch die großen Orden hier nicht in die Lücke. Montecassino scheint freilich eine plastische Schule ausgebildet zu haben, die aber keine größere Ausdehnung nimmt. S. Domenico in Neapel ist reich an Gräbern, aber nicht an guten. Der Mailänder Jacopo della Pila 1492 hat hier das Grabmal Brancaccio und vorher schon (1471) für Salerno das Monument Piscicelli gearbeitet, „beide einen widerlichen Synkretismus von gotischer Anlage und Formensprache der Renaissance zeigend“ (Cicerone). Von Tommaso Malvito da Como stammt das Grab des Mariano d'Alagno und seiner Gattin in S. Domenico (1507); in Montoliveto ist das Grab des Juristen Antonio d'Alessandro und der prächtige Sarkophag des Bischofs Paolo Vassolo (1500), endlich in der Krypta des Doms die kniende Statue des Kardinals Oliviero Carafa (1507). Der Sohn Tommasos, Giantomaso, hat das Doppelgrabmal de Cuncto († 1506) in S. Maria delle Grazie geschaffen.

Aus den Abruzzen stammt ein tüchtiger Bildhauer, Silvestro di Giacomo di Sulmona aus Aquila, genannt Ariscola. Er wird 1476 zuerst erwähnt; die früheste erhaltene Arbeit ist das Grabmal des Kardinals Amico Agnifili, in dem sich florentinische und römische Formen

geschmackvoll mischen. Für die Kirche der Madonna del Soccorso in Aquila schnitzte er in Holz den hl. Sebastian (1478), der einen stark umbrischen Einschlag verrät. Mehrere Terrakottastatuen der Madonna (S. Bernardino und Chiesa di Collemaggio) erinnern an Sieneser Vorbilder; in Chieti (Mater Domini) ist eine eigentümlich steile, stolze Holzfigur der thronenden Maria von seiner Hand. Sehr frisch ist die Steinlünette am Portal von S. Mariano in Aquila: hier steht der nackte kleine Christ frei und keck auf Marias linkem Knie; die Mutter ist ganz in der Art der Madonnen Antonio Rosselinos. Das Bedeutendste ist aber das Grabmal Camponeschi in S. Bernardino, wo die junge, erst 15jährige Maria Camponeschi neben der Mutter in rührender Gestalt abgebildet ist. In dieser Kirche ist auch das Mausoleum des hl. Bernardino von Siena, der ja hier gestorben war, 1500—1505 von Silvestro errichtet worden; hier schließt sich der Künstler eng an römische Altäre im Stil Bregnos an.

370. Römischer Meister um 1480. Der Fall des Simon Magus (rechte Seite). Rom, S. Peter, Grotten.

Literatur. Die ausführlichste Behandlung der römischen Plastik bei Venturi, Storia d. a. ital. VI, S. 52 ff., 662 ff., 939 ff., 1101 ff. Davies, Renascence Tombs of Rome, London 1910. Lis. Ciaccio, L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma, Ausonia I, 1906. Laura Filippini, Magister Paulus, Arte X S. 117 ff. Giac. de Nicola, Arte 1907, S. 305 ff. Stanislao Franchetti, I sarcofagi dei Reali Angioini, Arte 1898 S. 434 ff. Müntz, Les arts à la cour des Papes 1877 I. Bode, Florentin. Bildhauer S. 21. H. v. Tschudi, Filaretes Mitarbeiter an den Bronzetüren von St. Peter, Repert. f. Kw. 1884, 291 ff. Lisetta Ciaccio, Scultura romana del Rinascimento, Arte 1906 S. 184 ff., 440 ff. F. Burger, Isaia di Pisas plastische Werke in Rom, Jahrb. d. pr. Kss. 1906 S. 228, 244. Corn. v. Fabriczy, Der Triumphbogen Alphons I., Jahrb. d. pr. Kss. 1899, Heft I u. II, und 1902, Heft I. Fritz Burger, Francesco Laurana, Straßburg 1907. W. Rolfs, Francesco Laurana, Berlin 1907 u. Jahrb. d. pr. Kss. XXV. Schmarsow, Meister Andrea, Jahrb. d. pr. Kss. 1883. Steinmann, Andrea Bregno in Rom, ibid. 1899. F. Burger, Neuaufgenommene Sculptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II., Jahrb. d. pr. Kss. 1906. Derselbe, Geschichte des florent. Grabmals, Straßburg 1904. E. Bertaux, Rome II, Paris 1905, S. 108 ff. Steinmann, Rom in der Renaissance, Leipzig 1899. Derselbe, Mich. Marini, Z. f. bild. K. 1903. And. Colasanti, Un bassorelievo di Mich. Marini, Arte VIII. J. v. Schmidt, Die Altäre des Guilleaume des Perriers, Petersburg 1899. Giordani in Arte 1908, S. 231. Gnoli, Luigi Capponi da Milano, Arch. stor. d. A. 1903, S. 83 ff. Malaguzzi-Valeri, Artisti lombardi a Roma nel rinascimento, Repert. f. Kw. 1902. Val. Leonardi, Paolo di Mariano, Arte III S. 86 ff., 259 ff. Bertolotti im Repert. f. Kw. IV, S. 426, 442 u. Arch. della città e prov. di Roma IV, 291 ff. Paolo Giordani, Studi sulla scultura romana del rinascimento, Arte 1907, 197 ff. H. von Tschudi, Giovanni Dalmata, Jahrb. d. pr. Kss. IV, S. 4 ff. Müntz, Le sculpteur Jean Dalmata, Chronique des Arts 1882, S. 41 und 1896, S. 78. Corn. v. Fabriczy, Jahrb. d. pr. Kss. 1901. H. v. Tschudi, Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. in S. Peter in Rom, Jahrb. d. pr. Kss. 1887. Luigi Rizzoli, Vita d'arte (Siena) 1908. Piccolomini, Arte 1903, S. 198. Burger, Das Konfessionstabernakel etc., Jahrb. d. pr. Kss. 1907, S. 95—116.

Nachtrag zur Literatur S. 207: Supino, La scultura in Bologna nel sec. XV, 1910.

## XIV.
## Schluß

Nichts bezeugt so gut den Reichtum künstlerischer Kraft in jenen goldenen Tagen der Frührenaissance, als die Verschiedenheit der Grundrichtungen. In Florenz denkt man über die zentralen Fragen der künstlerischen Struktur anders als in Rom, anders als in Venedig. Die Emilia hat eine eigene, auch in der Plastik wohl spürbare Note; der Begriff Oberitalien zerfällt in mehrere Bezirke, auch wenn man von Venedig absieht. Gewiß gibt es an dem einen Platz mehr reife Leistungen als an dem anderen; aber man darf nicht mit einer florentinischen Einstellung über Venedig urteilen, nicht mit toskanischen Augen Rom sehen wollen. Florenz ist die Quelle der Kraft; hier geht man mit Leidenschaft, Freudigkeit und revolutionärer Frische an neue Aufgaben heran. Hier hält man sich nicht an einen blassen Schönheitskanon gebunden, sondern formt in beneidenswerter Sicherheit mit männlichem Ernst den ewigen Schatz der Natur neu aus. Jedes Material ist willkommen; wenn das Vorhandene nicht genügt, erfindet man ein neues, wie die Majolika. Man verbindet das Stumpfe mit dem Blanken, das Feierliche mit dem Graziösen, das Heitere mit dem Ernst, um den Reichtum der sinnlichen Frische mit der Fülle des Seelischen zugleich aufleuchten zu lassen. Vor allem aber muß uns eins immer wieder mit Bewunderung erfüllen: alles ist unendlich sinnvoll. Aus der Aufgabe, dem Elementaren, dem Platz geht die Lösung wie selbstverständlich hervor. Ein Brunnen ist eben vor allem ein Brunnen, wenn auch auf der Spitze ein David oder eine Judith steht; solche Figuren sind nicht Beigabe, sondern Träger des eigentlichen Sinnes der Anlage. Der Dekor ist sparsam, wiederum sinnvoll und nie selbstherrlich. Eine dekorative Grundform wie z. B. der Kranz, der gedrehte Strick, wird jahrzehntelang fortentwickelt, nie einfach wiederholt und doch immer wieder verwandt. Nur ein Material, das wir in der Plastik des Nordens am stärksten antreffen, tritt in dem entforsteten Lande verhältnismäßig zurück: das Holz. Natürlich braucht man es beim Möbel des Hauses und der Sakristeien; aber sonst fehlt es im kirchlichen Inventar. Es herrschen Stein, Bronze, Majolika, Eisen, Ton und Leder. In allem spricht sich ein kühler, bewußter männlicher Geschmack aus, eine seelische Richtung, welche die Ordnung im Sinne von Dante (Parad. 1, 103 ff.) über alles stellt und von der Aufgabe ausgehend, die schlichte Lösung der verwickelten vorzieht.

Siena ist im Gegensatz zu Florenz Bergstadt, ghibellinisch und beharrend. Das Leben war konservativer, die Kunst romantischer, die Seele lyrischer. Darüber wurde oben gesprochen. Das besondere Charisma ist hier eine sublime und divine Schönheit, eine Schau im Sinne der „Rose“ des Danteschen Paradieses. Daher spielt hier die Malerei die erste Rolle, während in sie Florenz durchaus in zweiter Linie steht. Siena hütet das gotische Erbe treuer und sein größter Bildhauer, Quercia, zeigte, daß man innerhalb dieser Formensprache sehr wohl zu monumentaler Wucht gelangen könne. Das freilich war das Vorrecht des Genies. Die Späteren lehnten sich an Donatello an und Francesco di Giorgio mündete bei Verrocchio, ohne doch die besondere Sieneser Note zu verleugnen. Sehr entwickelt ist in Siena das Kunstgewerbe: Gold, Silber, Bronze, Email, Majolika, Miniatur, Schmiedearbeit, auch die Möbel, Intarsien und die Waffen.

Umbrien, die Heimat Peruginos und Raffaels, ist in der Plastik nicht selbständig gewesen; dagegen haben die Emilia, die Romagna und die Marken ihre eigene Note, ähnlich wie sie Melozzo in der Malerei vertritt. Hier ist es die farbige Tongruppe in naturalistischer Formung, die durch ein halbes Jahrhundert fortentwickelt wird. Freilich kommt vieles auch durch Import ins Land; die Fürstenhöfe berufen auswärtige Architekten, Bildhauer und Maler. Im Austausch wandern diese Hofkünstler dann von Schloß zu Schloß. Sie schenken ihren Wirten u. a. die Medaille in höchster Vollendung. Andererseits leben die Höfe von Ferrara und Rimini von der Kunst Paduas und Veronas.

Padua erlebt seine Glanzzeit nicht unter den Carrara, die schon im Anfang des 15. Jhh. vertrieben wurden, sondern im Schatten der Kuppeln des Santo und von S. Giustina. Keine oberitalienische Stadt ist von Florenz so reich beschenkt worden, wie diese Universitätsstadt. Und doch hat sie dann später mit der Arnostadt nicht Schritt halten können, wenn auch viele lebendige Kräfte jahrzehntelang Donatellos Erbe weiterverwaltet haben. Ein Meister wie Mantegna findet sich nicht unter ihnen. Ist doch die ganze oberitaliensiche Kunst, von den Comasken abgesehen, in erster Linie im Dienst der Malerei tätig.

Das gilt natürlich für keine Stadt so sehr wie Venedig, wo der großen Linie Crivelli-Bellini-Cima nichts Gleichwertiges in der Plastik angeschlossen werden kann. Die Plastiker sind auch hier meist Zugewanderte; aber nicht aus Florenz, sondern aus der Lombardei und aus Dalmatien kommen die Kräfte. Venedig jedoch ist kraftvoll genug, den fremden Meistern einen eigenen lokalen Stil aufzunötigen, der sich im engen Anschluß an die Gotik dieser Stadt nach der Seite des dekorativen Spiels höchst festlich entwickelt. Es fehlt die Strenge architektonisch-tektonischen Bewußtseins; aber dafür wirkt hier jeder Kranz rauschender, der Marmor lächelt in sublimer Schönheit, farbig geflammte Tafeln fügen das Spiel der Natur zu dem der Menschenhand. Der hochentwickelten Kultur des Venezianer Hauses entspricht ein raffiniertes, von allen Reizen des Orients durchsetztes Kunstgewerbe; tauschierte Bronzen, Glas und Seide finden hier eine Pflege wie nirgends sonst. Auch in der Miniatur und im Buchdruck siegt Venedig.

Endlich die Lombardei: Was Fiesole und Settignano für Florenz, das sind die Berge bei Como und Lugano für Mailand gewesen, Steinbrüche mit einer Steintradition der Jahrhunderte. Die reisefreudigen Comasken durchwandern die ganze Halbinsel bis nach Neapel herunter; aber ihre Hauptleistung bleibt doch der Mailänder Dom und die Certosa von Pavia. An ersterem mischt sich in reizvoller Weise der deutsche Einschlag mit dem südlichen Formwillen. Die architektonisch orientierte Plastik bleibt hier in gotischer Weise dienstbar. Selbständiger wirkt sie an der Fassade der Certosa, der monumentalen „Kunstkammer“ der Poebene. Hier ist es nicht die strenge Rhythmik der Architektur, sondern die freiere Anordnung der Etagere, die diese pompöse Schauwand gliedert. Es entsteht eine Plastik der Oberflächenreize, der Belichtung und zierlichen Ausformung, neben der die Formensprache am Arno derb und ungeschlacht erscheint. In den Gräbern, Altären, Tabernakeln, Lünetten und Büsten kommt diese Feinkunst zu Leistungen subtilsten Geschmacks. Daneben entwickelt sich eine selbständige Terrakotta-Kunst in der architektonischen Dekoration, die einen stark massiven, üppig erregten Charakter hat. Das Mailänder Kunstgewerbe steht ebenfalls auf sehr hoher Stufe.

Bei Roms Plastik ist der Zuzug nicht eingeborener Künstler und der Mangel einer indigenen Bildnerei das Bemerkenswerteste. Die Unterbrechung der papalen Residenz während des Avignoner Exils im 14. Jhh. lähmte noch lange Zeit das neueinsetzende Schaffen

Florentiner und Lombarden machen die großen Arbeiten für die Päpste und die Kurie. Das Grab steht so sehr im Mittelpunkt, daß es geradezu der Träger der Entwicklung wird. Diese Kunst ist viel konservativer, gebundener und schwerfälliger als die demokratische in Florenz; von keiner Stadt gilt so sehr das Wort, daß das Quattrocento nur die Vorstufe für das Cinquecento ist, als von Rom. Man kann sogar steigernd behaupten, daß hier Quattrocento und Cinquecento nur Vorstufen für die eigentliche Entfaltung im Seicento sind. Denn das 17. Jhh. ist Roms goldene Zeit.

Auch Neapel verdankt seine hervorragenden Denkmäler zugewanderten Künstlern. Die Lombarden setzen im 15. Jhh. fort, was sie im 14. Jhh. begonnen hatten; dazu kommen Florentiner, Dalmatiner und Ausländer. Die Produktion bleibt eine Hofkunst. Denkt man an die antike Parthenopeia, an Herculanum und Pompei, so muß man über das Sinken der künstlerischen Triebe klagen. Schon in der Renaissance zeigt sich deutlich die Abwanderung des starken Lebenswillens aus der Campagna felice des Südens in die Berge Toskanas und an die Ufer des Po.

Piemont und Ligurien, Apulien und Calabrien liefern keine selbständigen Beiträge. Was sich hier findet, ist Import aus den angrenzenden Distrikten. Die Gagini z. B. sind nicht Genuesen, sondern Comasken und außer in Genua auch in Sizilien und Neapel tätig. Apulien bringt einen großen Bildhauer hervor, Niccolo da Bari, aber dessen Arbeit liegt in Bologna. Leider hat der Hof der Sforza in Bari keine plastischen Denkmäler hinterlassen, bis auf die Kanzel von Altamura. In den großen Domen an der Küste, die im 11. und 12. Jhh. erbaut sind, finden sich aus dem Quattrocento nur einige venezianische Anconen, die in Venedig gemalt und zu Schiff die Adria hinabgebracht wurden.

Zwischen Trecento und Cinquecento verklammert, bietet die Quattrocentokunst im ganzen betrachtet, nicht den Aspekt hoher Idealität, sondern den des entschlossenen Naturalismus, der aber stets gebändigt ist durch das Gesetz der Ordnung und den Instinkt der Klarheit. Man kann das ganze Jahrhundert als Atempause ansehen, in der neue Kraft gesammelt und die großen Tage vorbereitet werden. Und doch führen durchgehende Linien, z. B. von Giovanni Pisano über Quercia zu Michelangelo ohne Bruch aufwärts. Der größte Florentiner ist ohne Donatello nicht denkbar; die römischen Leistungen des Cinquecento ruhen auf den Florentiner Leistungen des Quattrocento. Dies Jahrhundert bezeugt außerdem im Gegensatz zu seinen Nachfolgern eine Regsamkeit an hundert Orten. Viele Städte und viele Fürstensitze sind Pflegestätten der Kunst; die Zentralisation, die Rom im 16. Jhh. erzwingt, bedeutet demgegenüber Verarmung. Auch Venedig tritt dann langsam zurück in der Plastik; nur in der Malerei behält es die Führung. Den deutschen und niederländischen Künstlern, die zu den Jubiläen 1450, 1475 und 1500 nach Italien pilgerten, muß die Fülle der plastischen Denkmäler märchenhaft vorgekommen sein. Was bedeutet der schönste deutsche Schnitzaltar neben Donatellos Paduaner Großbronzen? Die Niederländer konnten wohl einen Portinari-Altar nach Florenz senden, aber keine Plastik vom Rang der Brügger Madonna Michelangelos. Nur Sluter, der Vlame in Burgund, erscheint ebenbürtig neben Quercia. Nicht die Fülle der Gesichte und der inneren Schau hat in Italien die Meisterwerke geschaffen, sondern der eingeborene Drang zur Schönheit und Klarheit der Gestaltung. Vielleicht hat der Nordländer die tiefer bewegte Seele; um so mehr wird er Veranlassung haben, über die Gesetze der bildenden Kunst bei der Betrachtung von Werken nachzudenken, die nicht in erster Linie die Idee, sondern das Schaubare sichtbar machen wollen, dieses aber in höchster Reinheit und Klarheit.

# XV. Namenverzeichnis

# XVI. Ortsverzeichnis

# XVII. Inhaltsverzeichnis